مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، المجلد (١)، العدد (٢)، ص ص ٣٢١-٣٦٧، بالعربية (رجب ١٤٢٩هـ / يوليو ٢٠٠٨م)

التكوين الجمالي لقصيدة ثعلبة بن صُعَير المازني (زاد المسافر)

عبد الكريم محمد حسين
أستاذ مشارك في جامعة دمشق

(قدم للنشر ١٤٢٨/٢/١٨هـ ؛ وقبل للنشر ١٤٢٩/٧/١٧هـ .)

ملخص البحث.

غرض البحث: دراسة أسباب خلود القصيدة من أيام الجاهلية إلى الوقت الحاضر، والبحث عن تفرد القصيدة، وأثرها في القصائد اللاحقة بها من بعد، والنظر إلى حركة الحياة في القصيدة بسبب الطاقة أو قوة الجذب إليها، وقوة النبذ (الدفع) لحماية ذاتها، ومعلوم أن الجمال مرتبط بالخلود والتفرد والطاقة الحية التي تصور الحركة في النص على نحو يقارب الحياة تارة، ويفارقها تارة أخرى.

مضمون البحث: على الطريق: وهو عنوان نائب عن المقدمة، ويجيب عن أسئلتها، وتكوين القصيدة من جهة مصادرها ومراجعها، وقيمتها، ونصها برواية المفضل الضبي، ومنهج بنائها، وبؤرتها، وتنظيم طاقتها وتوازنها، وتكوينها الانفعالي، وتفردها، وتأثيرها في الشعراء من بعده، وخاتمة البحث، وقائمة المصادر والمراجع.

منهج البحث: مقاربة النص في إطاره الإبداعي، انطلاقاً من مادة النص بعد توثيق القصيدة، والبحث عن جمال البنية من خلال الحديث عن منهج بناء القصيدة، ورصد المشاهد والصور والأظلة، واستعراض آراء الباحثين فيها على طريقة العينات المتخيرة، والانبعاث إلى التكوين الانفعالي للنص، لأن الانفعال أثر للجمال، والطاقة مادة منها قوة الجذب الجمالي للصور والمشاهد والأظلة...الخ

النتائج: تحقق الغرض من الدراسة إلى حد كبير، لأن الدراسات الجمالية غير منتهية إلى قرار متين، كما أنها لا تضبط منهجية دراستها بمنهج واحد..ولا يتفق الباحثون على شيء من ذلك بقرار واحد، وكل ما اقتضته فكرة النص كما هي في رؤية الدارس قد كان..

على الطريق..!!

على الطريق إلى النص الأدبي لا بد من إيضاح سبب اختيار القصيدة، ومنهج معالجتها.أما سبب اختيارها فعائد إلى أن الأصمعي عبد الملك بن قريب (– ٢١٦هـ) جعلها تحمل آيات الفحولة (الطبع : طاقة ومنهجاً، والتفرد، والمزية، والتأثير في غيره من الشعراء) ولم يَرَ مثل ذلك في سائر قصائده، فرغبت بالتحقق من أركان الفحولة أو مقوماتها في هذه القصيدة، ولم أجد له سواها مما أثر عنه من قصائده الخمس الموثوق بنسبتهن إلى ثعلبة بن صعير عند الأصمعي، على منهجه في ذكر العدد مصحوباً بقصائد الشاعر، كما سنرى في الدراسة من بعد.

ومن أسباب اختيارها أن القصيدة ليست من القصار، ولا من الطوال، وإن كانت في عدد أبياتها أكثر قرباً من القصار، وهذا جعلها قريبة التناول، وهي من قديم الشعر الجاهلي، إذا أخذنا بمقولة الأصمعي بأن ثعلبة أكبر من جد لبيد بن ربيعة، وإذا كان لبيد من سلالة المعمرين فإن ثعلبة يعود وجوده إلى قرن ونصف قبل الإسلام بحد متوسط من التقدير، ولو أن النفس تميل إلى أنه أقدم من ذلك.

ومن أسباب اختيارها أني وجدت علاقة بين الفحولة والجمال، تتجلى في أن البحث عن الطاقة النفسية أو الانفعالية في النص يعد جزءاً من البحث في الطاقة الإبداعية للشاعر، ودراسة لغة القصيدة من جهة طاقتها في بلوغ غايات الشاعر يعد جزءاً من دراسة الطاقة، وهي جزء من الطبع الموهوب له، وفي دراسة التفرد بحث في منهج القصيدة فكرة وبناءً، وفي دراسة المزية شمول لمواقع التفوق في النص لغة وانفعالاً ومعنى، وجمالاً في الصورة أو المشهد تتطلع إليه النفوس، وتجتهد في حصر دلالته العقول، وفي تأثير النص في إبداع الشعراء المعاصرين واللاحقين شهادة اعتراف الأتراب بما تقدم مما يدخل في مزية القصيدة، وطاقتها أو سطوتها على أشعار الآخرين، فأردت أن أرمي عدداً من العصافير بحجر واحد، كما يقال.

وفي هذا الاجتهاد بالبحث عن العلاقة بين الفحولة - وهي حكم جمالي — والجمال، نَبَتَ لنا منهج جديد في تحليل النص الشعري تحليلاً جمالياً مختلفاً عما ورثه الباحثون عن منهج دراسة الخصائص اللغوية والخصائص المعنوية الموروث عن المرحوم شوقي ضيف — بحدود ما أعلم، والله أعلم.

ومن جهة المنهج فقد اتبعت في قراءتها منهجاً مركباً، إذ صدرت دراسة النص بمجموعة من آراء أهل العلم بالشعر ممن عكفوا على القصيدة جزءاً أو كلاً، فاكتفيت بالإشارة إلى بعضهم من غير نقد محدد بحدود نصه، تأدباً من جهة، وبياناً لهلاك دراسته لكثرة ما فيها من كبوات في منهج دراسة النص، وما فيها من ضعف في لغة النقد والنص، مما لا يحسن إثباته لرجل نجل علمه وشخصه، فاكتفيت بالإشارة إلى مقاله وضعف طريقته، ونقلت أقوال بعضهم، وناقشت بعض آرائهم موافقاً أو مخالفاً، بيد أن منهج قراءة النص مبني على ربطه بشخصية الشاعر في سياق الزمان والمكان والأحوال الحضارية، والمناسبة الحية المشتقة من بنى النص نفسه، وكانت ضرورة القراءة

والبحث في ثنايا النص توجب أن يتقدم النص على كل ما سواه من خطوات الدراسة النصية للخروج بالمتلقي من دراسة رتبة النص في أعين الباحثين، على اختلاف جهات أنظارهم التي حملت بعض أجزائه خدمة لشروط أبحاثهم ومقاصدهم بها، إلى النص مادة وبياناً.

تَقَدَّمَ النصُّ لأنه مادة الاختبار العلمي لمنهج دراسة النص المتخير من قراءات شتى لمناهج تذوق النصوص، فمن ذلك أني استعنت بأركان الفحولة عند الأصمعي، وشرطه أن تجتمع هذه الأركان من غير تفرق، وكان الكشف عنها - بفضل الله — لأول مرة على يدي، وقد أودعت ذلك في كتاب فحولة الشعراء عند الأصمعي، وهذه الأركان اقتضت الاستعانة بمنهج القصيدة، كما توجب الاعتماد على عمود الشعر، غير أني تحاميت الإيغال في استخدامه خشية إطالة الكلام أكثر مما طال، وإن كانت بعض مقومات عمود الشعر يُلمحُ في سياق دراسة النص.

وقد أفدت من دراسة للباحث محسن محمد عطية مشكوراً، إذ ذكر خطوات التأليف التشكيلي في كتابه: تذوق الفن: الأساليب والتقنيات والمذاهب، فأخذت عنه فكرة الاختيار الإبداعي، وبؤرة النص، وتنظيم العمل الفني، والإيقاع على فهمٍ لهذه المصطلحات يعانق فهمه تارة، ويفارقه تارة أخرى.

وقد مزجت تلك المقومات بما تقدمها من خطوات اشتقت من المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للفحولة عند الأصمعي نفسه، فقد تراءى لي أن ما جاء به المتأخرون يعدُّ بعضاً مما جاء به الأصمعي من عموم دلالة الطبع ومعاني المزية والتفرد والتأثير في الشعراء مما يؤلف تكوين الفحولة عند الأصمعي، وكان هذا العموم سبباً لتجانس ما ورد عند أ.محسن محمد عطية وما كان عند الأصمعي، ذلك أن حقائق الفن خالدة غير متغيرة إلا بخصوص يتصل بهذه التجربة أو تلك، مما يجعل هذا المنهج من مقضيات دراسة قصيدة ثعلبة بن صعير، ولا يلزم أن تكون من ثوابت دراسة الفحولة؛ لأن مكونات المنهج بعمومها ثابتة لكنها في تفصيلها متغيرة في إطار الخطوط العامة بتغير المزايا وعوامل التفرد.

حقاً لقد وجدت متعة في قراءة النص، وتفرداً ومزية له في بنيته وتأثيره في نصوص الشعراء، مما يجعل منهج الأصمعي المضمر منهجاً سليماً في خدمة آرائه، وصحة تذوقه للنص.

إن وفقت فذلك فضل الله يؤتيه من يشاء، وإلا فعذري أني حاولت، وفي المحاولة بعضٌ من عاجل ثوابها، فقد صار البحث بعضاً من هوى نفسي، وكنت أرجو الله لو كان خالصاً للحق فيه من غير هوى، وفيها ما يدخر للنية التي بها تُكتنز الأعمال الصالحة، وتخلد رايات الحق الغراء، وعسى الله أن يحرر أعمالنا من نزغات الشيطان، ووساوسه، ولله الأمر من قبل ومن بعدُ.

تكوين قصيدة ثعلبة بن صُعير المازني

زاد المسافر

هذه رحلةٌ تجمعُ آراءَ العلماءِ المتقدمينَ بهذه القصيدةِ، وتسعى نحو تذوّقِ بعضٍ من مقومات الجمال فيها، في ضوء رأي الأصمعي بفحولة القصيدة دون سواه من أهل العلم، وتبدأ الدراسة بالوقوف على أهم المصادر والمراجع التي وقفت عليها، مبينةً ما لكلٍّ منها من إسهامٍ في تحليل النص، بغية أن يُعلم موضع اجتهاد هذه المحاولة قياساً بما تقدمها من قول يُبنى على بعضه، ويُهدم من بعضه، بالحجة والبرهان. ويلي ذلك عرضُ نصِّ القصيدة في موضع واحد لقصرها، وليكون المتلقي الكريم على دراية بالنص المدروس مادةً لغويةً وحقيقة فنيةً تشع بالجمال، وتؤكدُ نقد الأصمعي المبني عليها، ولتكونَ موضعَ إشارة للدراسة لما يأتي بعدها، ولتكون متحررة من إعادة الشعر غير مرة، فتكتفي بالإشارة إلى المتقدم بأرقام الأبيات.

وتبحث هذه الرؤية الجمالية عن اختيار الشاعر بناءَ نصه بناءً جمالياً من الفكرة إلى اللغة والمعنى والانفعال والصور والمشاهد، إضافة إلى بعض الملحوظات المتعلقة بوحدة النص، وتماسكه، وقوى الترابط فيه، ومن ثمَّ يمكن الانتقال إلى جمالية تنظيم النص منهجاً يكشف عن طريقته الجمالية في تنظيم مقاطع القصيدة، وروحاً تشف من وراء مادة البدن الحسية عن معانيها العقلية والروحية، وروعة الناظم المنهجي إذ يشد نهايةَ النص إلى بدايته، ويجذبُ فضاءَهُ الفني إلى مادته الشعرية.وغرض هذا البحث الإشارة إلى ضعف محاولات بعض الدارسين إذا قيست بغزارة العطاء الجمالي أو الفني لمتلقي النص، كلما آب الباحثون إليه من قبلنا ومن بعدنا أيضاً، ذلك أن استقبال الجمال الفني لا يُحدُّ، ولا ينتهي، ولا يفنى على الرد بل يتجدد النص بتجدد متلقيه نفسه رؤية وتجربة ونظرية نقدية وجهة وزماناً، ذلك أن العلاقة بالجمال معقدة، والانفتاح الجمالي للباحثين متنوع بتنوع الجهات المكونة لنص الفني بنية وفضاءً.

مصادر القصيدة ومراجعها

بداية لا بد من عرض أهم المصادر والمراجع التي وقفت على هذه القصيدة، وأولها المفضليات[١، ١٢٨] للمفضل بن محمد الضبي (- ١٦٨هـ) فالكتاب لراويةٍ كان أوثق من بالكوفة من الرواة[٢، ٧١] وكان ثقة في رواية الأشعار[٣، ١٧٠/٤]، فمن هذه الجهة ثمة إجماع على الثقة بروايته، وهو أحد تلاميذ أبي عمرو بن العلاء (- ١٥٤هـ) ذلك الرجل الذي أدرك أعراباً عاشوا جزءاً من حياتهم في الجاهلية[٤، ٤٦٦/٣] وفي هذه الإشارة توكيد لمعنى اتصال الرواية بينه وبين علماء عرب الجاهلية من غير انقطاع في السند، ولا تدليس فيه، ولو لم يذكر ذلك الإسناد، وفيها استئناسٌ بحقيقة نسبة النص إلى ثعلبة؛ مما يجعل استحضار الزمان وملامح المكان والأحوال

الحضارية للمبدع الفنان مشدودة إلى سمات الشعر الجاهلي في الزمان والمكان والحال الحضارية بعامة، لكنها بالنظر إلى المبدع نفسه تكشف عما تقدم من موقع المبدع وطبيعة مشاعره وتجاربه الحية والفنية معاً، مما يعطي النص حركته في التمثل عند المتلقي ليكون التناغم قوياً والجذب شديداً بمقدار الخبرة الحسية بتلك الأماكن والخبرة المحكية عن تلك الأيام والتجارب، فإن كانت الأماكن لا تتغير فإن في الناس ثوابتَ تسمحُ لهم بتذوق الماضي، وفيهم من المتغيرات ما يجعلهم يتقبلون الجديد ويستحسنونه أو يستقبحونه وفق ما يغلب على طباع كل منهم. ويضعف التأثير والتأثر بضعف الثوابت الإنسانية نفسها عند المتلقي، ولكل متلقٍ ثوابته ومتغيراته، مما يجعل أحكامنا نسبية ومتباينة ومتعددة ومتدافعة.

والآخر ديوان المفضليات، وهي نخبة من قصائد الشعراء المقلين في الجاهلية وأوائل الإسلام، اختارها الراوية العلامة أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، مع شرح وافر لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري (- ٣٠٤هـ) على القصيدة التي كانت الرابعة والعشرين[٥، ص ٢٥٥]عنده مقتفياً ترتيبها عند المفضل نفسه اقتضاء لشرطه، على فرض أن بين أيدينا ترتيب المفضل، وهو فرض ضعيف لزيادة الطلبة على اختياره، واختيار الأصمعي، وتصرف النساخ أو الشراح بترتيب النصوص أحياناً اقتضاء لرواية سمعوها، أو اجتهادات أبدوها في الترتيب من غير تصريح بمسوِّغات عملهم معتمدين نظرية فطنة المتلقي في أزمانهم، وتقدير ذكائه. وقد شرح غريب لغتها، وكشف عن بعض معانيها، وذكر أوجه قراءة بعض ألفاظها، مستهدياً بذكر رواية أخرى لتلك الألفاظ مبنية على السماع المؤثر في توجيه المعاني الشعرية، وتغيير لون اللوحة الفنية لاختلاف ضبط الكلمة (ذي أَرَبٍ = ذا حاجة أو غرض، أو ذي إِرْبٍ = ذا دهاء ومكر) المؤدي إلى اختلاف فضاء الصورة؛ لأن في الحاجة ممكنات الحس والنفس معاً، وليس في المكر والدهاء سوى الصورة العقلية وهي جزء من ممكنات النفس، أو أن ذلك كان اجتهاداً منه بغية تلوين العالم الدلالي لتلك اللوحات النفسية أو الحسية، ولو كان الراجح أنها رواية، لكنه لم يُبِنْ إبانة المرزوقي في إعراب هذه القصيدة وتوجيه معانيها.

والثالث شرح اختيارات المفضل للإمام اللغوي الناقد أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي[٦](- ٤٢١هـ) وهو صاحب شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، وجاءت هذه القصيدة فيه بترتيب الحادية والعشرين، وفيه عكف الشيخ المرزوقي على المعاني النحوية للقصيدة تبياناً وتوجيهاً يميط اللثام عن أصالة أبحاث القدماء وعبقرية التوجيه النحوي لديهم إذا نظرت في ضعف ما يأتي به المعاصرون، من مثل ما ذكره[٧، ص ٢٥- ٥٤][أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف] وما ادُّعِيَ له[٧، ص١٥] فكان رصيد القولين عند التطبيق سراباً بقيعةٍ يحسبه الظمآن ماءً.

ولا أظن الأستاذ حماسة قد شفى نفسه بما كتبه في موضوع هذه الرائية، وكان الشيخ محتاجاً إلى فضل وقت ليذكر بعض متقدميه، وإلى فضل نظر في ضوء نار أولئك الباحثين، ولا أظن التعالي نافعاً أحداً في فسطاط العلم،

والعلم رحم بين أهله ، وإني أوجز رؤيتي لعمل الحماسة بقولٍ أجعله على سمت أقوال القدماء : كان محمد حماسة نحوياً عند النقاد ، وناقداً عند النحويين ، ولا أظنه يسلم من لوم أيِّ الفريقين ، ولا أريد أن أقيم الأدلة بالطعن في كتابة الشيخ لغة ومعالجة ، لأن الفروق بينه وبين الأنباري واضحة ، والمسافة بينه وبين النص شاسعة ، وما في عمله سوى ادعاء المنهج النحوي بالبحث عن العلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية ، وهي محاولة باهتة الظلال لرؤية عبقري نابه في هذا المجال ، أعني شيخ النقاد في الدنيا عبد القاهر الجرجاني ، أو بتعبير الحداثيين : البُنى السطحية والبنى العميقة على المخالفة في التوزيع والطاقة والاستعداد.

وأود أن أعرض بعض آراء المعاصرين الذين تخيرت جزءاً من رؤاهم المتجهة نحو القصيدة في سياق أبحاثهم ، وهم : أ.د. وهب رومية ، و أ.د.كمال أبو ديب ، و أ.د.مي يوسف خليف ، و أ.د.حسين جمعة.

أما رومية ، فقد التفت إلى رائية ثعلبة ثلاث مرات ، وذلك في ضوء حاجة بحثه : (الرحلة في القصيدة الجاهلية) إلى الرائية ، فذكرها في سياق حديثه عن الظليم والنعامة في أشعار الجاهليين أمثال امرئ القيس ، والحارث بن حلِّزة ، وعنترة العبسي ، والأعشى : ميمون بن قيس بن ثعلبة ، ولبيد بن ربيعة العامري ، وتعقب ما قدموه في هذا الموضوع بقوله : ((ويفوقهم جميعاً ثعلبة بن صعير المازني فتكتمل القصة في قصيدته المفضلية ، وتستوفي حظوظاً واسعة من الجمال الفني ، فتبلغ ذروة النضج والكمال.))[٨ ، ص : ١٥٥]

وله وقفة أخرى على صورة النعامة والمرأة الأحمسية والليل والبيض[٩ ، ص : ١٥٧] وهي وقفة تظهر أثر الصورة في جذب الباحث نحوها إيحاء وتكويناً من غير مدرسية في تحليل التكوين.

وثالثة وقفاته تتجلى في انطباعه الكلي — وهو نتيجة قراءة وبحث — بقوله : ((باختصار هي قصة بسيطة عذبة هادئة الملامح ، تبعث في النفس حب الاقتراب منها ، ولكنها ليست ثرية أو خصبة — أو هكذا بدا للشعراء — إلى حد يسمح لهم بتقديم تصورهم للكون والحياة بصورة جلية مرضية. وهو هدف غال يسعون إليه ويحرصون على تحقيقه ، ومن هنا قل نصيبها من شعرهم قياساً بما أصاب الثور الوحشي ، أو حمار الوحش من هذا الشعر.))[٩ ، ص : ١٥٤]

في هذه الوقفات يُظهر رومية تصوراً عاماً لمشهد الظليم والنعامة لدى ثعلبة قياساً بأترابه من شعراء الجاهلية ، وهو توجه آخر يختلف عن توجه هذه الدراسة لربط المشهد بالقصيدة نفسها ، ولو أن حديثه يعد حديثاً منبعثاً من استحضارٍ باطنٍ للقصيدة. وفي توجه هذا المقال توكيدُ معالم الجمال على نحو مدرسي ينتفع به الباحثون الناهضون ، كما ينتفع به صاحب المقالة متعة وملحوظةً.

وأما كمال أبو ديب فإنه تناول بعض جوانب القصيدة ، إذ جعل لصلابة الناقة دلالة رمزية لم تكن في شعور العربي (وعيه) فقد رأى صلابتها دالة على البقاء والديمومة ، وتخير ثمانية أبيات من أولها ، واستوقفه تشبيه الناقة

بفدن ابن حية (قصره) وجعلها تنتصب في وجه التغير والتفتت[١٠ ، ص: ٤٠٧]ذاهباً إلى جهة لم تردها العرب من ضرب مثل الصلابة للناقة، غير أنه يغترف من نظرية فرويد في التحليل النفسي، وفكرة العقل الباطن في مذهبه صارخة لمن كان له قلب أو ألقى السمع، ولو أن ما ذهب إليه بعيد من عقلية العرب كما سنرى في تحليل النص، بيد أن هذا حق مشروع له أي استنطاق النص بما كَبَتَ في الأعماق من رغبات الإنسان، وله مقاربة أخرى[١٠ ، ص: ٤٨٥]لا تخدم غرض بحثنا عن قراءة النص قراءة جمالية، لاختلاف شروط البحث أيضاً.

فأبو ديب عرض لرائية ثعلبة من جهة الرمزية والحلم الإنساني بالخلود، وجعل النص يحمل رأياً يراه الكاتب في زوايا النص المبهمة غير الواضحة، فأنطقه بما لم يرد قوله، وهذا من طاقته العالية، ومناهجه الغربية في البحث والتذوق، فكانت رؤية أخرى تعلوها رؤية رومية قبولاً من جهة صوغ الحقائق الشعرية صياغة تلتبس بالنص ولا تمتنع على التصور، فكأن حجاب اللغة الفصحى كان حاجزاً بين أبي ديب والنص الشعري، أو إن شئت إنصافاً ربما كانت لغة أبي ديب الأجنبية قد جارت على عربيته الفصحى في التفكير والتدبير وغبش شفافية النص العربي عن معانيه بين يديه، فبدا له النص الشعري أعمى عن مراده، فأخذ بيده إلى الجهة التي يرغب المؤلف فيها محطة للنص من غير النظر إلى رؤية الشاعر أو إرادته، وفي ذلك تطويع له بغير مسوِّغات تقنع متلقيه، بل تدعه في تساؤل مستمر عن سر اختيار الباحث الخاضع لرؤاه ومذاهبه المعاصرة.

وأما مي يوسف خليف فقد وقفت على القصيدة وقفات تناسب بعض خطة بحثها في تقسيمه على منهج القصيدة، ولو أنها لم تتناول القصيدة كلها بل تحدثت عن بعض جوانبها على طريقة الوصف ومحاولة التعليل، إذ جعلت رحلته بسبب إفلاسه من المرأة[١١ ، ص: ٢٠٦] ناسية أن الرحلة نفسها كانت نية ولم تكن حقيقةً، وتحدثت عن بيت التخلص من المقدمة الغزلية إلى الناقة[١٥ ، ص: ٢١٨]

ووقفت على مشهد الظليم قائلة: ((نرى مشهداً آخر للظليم الذي يُشَبِّهُ به ناقتَهُ وهو يعارض النعامة في عدوها إلى بيضها، وريشها يتساقط، وقد مالت الشمس للمغيب حتى وصلا مع نزول الظلام إلى حيث تركت بيضها، فنشرت فوقه جناحيها، وصغيرها إلى جوارها تتردد أصوات فرحه بها، ومن حول الأسرة السعيدة أشجار الصحراء محملة بثمارها عشاء شهياً لها..)) [١١ ، ص: ٨٠]

كما وَقَفَتْ على بعض الكنايات عند الشاعر في وصف أصحابه[١١ ، ص: ٢٩٩] وذلك بعد أن دفعت عن المرأة فكرة الخلف بالمواعيد، جاعلة الشاعر يضفي العموم على خاص تجربته، ورأت التعميم في كلمة الغواني[١١ ، ص١٧٣] دون أن تذهب إلى أن العرب تذكر الجمع وتريد المفرد، لو أرادت أن تجعل كلامه أدباً عالياً بلغته المجازية، لكان لها بذلك مخرج من مسألة التعميم، ولو فطنت إلى مذهب العرب في خلف المرأة مواعيد الغزل، وبخلها، لأنهم كانوا يرون ذلك من مكارم أخلاقها كما سيأتي في موضعه من البحث.

وهي في كل ما ذهبت إليه من جهات القصيدة الرائية تقصرُ سهامُها دونَ غاياتها ، وحسبها أنها لم تقدم قصيدة واحدة تامة التكوين من غير الوقوف على فتات منها ، وضياع شلوٍ من أشلائها ، لم تكن تراه أساسياً في منهج القصيدة طريقةً غير أنها جزء أصيل في بنية التكوين ، مما أفقد القصيدة متعتها ، ودَعْ خيالها حراً في تكوين ولد النعامة فَرِحاً بعودة أمه من غير قرينة أو دليل من النص ، ففرح الأولاد بالأمهات جزء من عقل الباحثة الباطن وأنوثتها وأمومتها ، والباحث يستبطن نفسه في تذوق نصه ، وقوة الحلم مشروعة من غير أن تخلط إبداعها بإبداع الشاعر الجاهلي ثعلبة بن صعير المازني الذي جعل سقبها فرحاً بالمرعى وقد طرفت إليه أمه ، فلم يكن منتظراً في البيت لقوله :

(طرفت مراودها وغرَّدَ سقبها/ بالآء والحَدَجِ الرواء الحادر) وسقبها يغرد كالطير ؛ لأنه في المرعي يأكل السرح والحنظل طَرِباً برزقه ، والسقب ولد النعامة أول ما يتبين أنه ذكر ساعة الولادة ، لكنه عند ثعلبة لا يوافق دلالة لفظَ السَّقب المعجمية ؛ ومعناها : ابن النعامة إذا كان ذكراً قيل له : سَقبٌ[١٢ ، ٦١/٣] فمراده إثبات ذكورته دون تحديد عمره ، أو تحدث عنه باعتبار ما كان عليه من أطوار حياته ، إثارة لمشاعر العطف والحنان على أطراف المشهد ، ورغبة في تحريض مشاعر الحلم بالأمومة عند محبوبته من طرف بعيد ، ولم يكن في النص ما يشير إلى أنه كان في انتظار أمه على نحو ما رأت الباحثة ليفرح بعودتها ، ولم يخبر الشاعر بعودته مع والديه تاركاً ذلك لمعرفة المتلقي بطبيعة العلاقة بين أفراد أسرة النعامة في مثل هذه الأحوال ، وقد أغفل ذكره لعدم الحاجة إلى ذلك فنياً ، أو لانتفاء تعلق النفس به ، إذ كان من متممات المشهد الجمالي في المرعى ، ومن بواعث الشعور بالأمان على ضفاف مشهد النعامة والظليم والسقب في المرعى ، ومن مقومات الأنس بجمال المشهد ، وارتياح النفس والحس بهذا المناخ الآمن ، وتلك الحركة المتناغمة في اكتساب لقمة العيش.

وأما جمعة فقد عرض لبعض قصيدة ثعلبة في سياق بحثه عن مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية ، إذ وقف مرتين على النعامة والظليم في نسق عودتهما الحسية المدفوعة بحنينٍ إلى البيض مرة ، إذ قال :

((ومشهد الناقة والنعام يبرز عودة الظليم إلى أدحيه ترافقه النعامة في أحايين كثيرة ؛ يحدوهما الشوق إليه ، ومن أبرز أمثلته مشهد رواح النعام عند ثعلبة بن صعير المازني...)) [١٣ ، ص : ٧٩] وأخرى وقف بها عند النعامة في صورة المرأة الأحمسية وربطها بالأسرة البدوية[١٣ ، ص : ٨٤] ولم يكن للباحث في عرضه سوى كلمة (المشهد) التي توافق الصورة المتحركة ، فاختلف لفظه عن لفظ الصورة عند رومية ، واختلف قوله عن قول (مي) بصفة الأسرة المجعولة بدوية عنده ، وقد جاء كلامه محبوساً في حديقة الحيوان ، فأطلق حيوانه من أسوار القصيدة ، ولم يلحظ نسج الحياة الفنية التي تتمزق في تخطِّي حدودها ، وهي في القصيدة جزء من الفن الشعري وضوابطه ، والباحث يشدها إلى عالم الحياة ووظائفها من دون تلطف بها ، وهي تغيِّرُ طباعها وجلدها لانتقالها من حياةٍ فنيةٍ افتراضية إلى حياة حسية واقعية ، ولعله يرضى بإعادة ربط المشاهد بنصوصها والأفكار بأصولها في قابل الأيام.

ما تقدم من عرض للمصادر الأصلية وعلاقتها بالقصيدة موضوع الدراسة ، ومناهج القدماء في توجيه المعاني النحوية مما يفيد بعض الفائدة دراستنا هذه ، وما كان من شروح تتناول غريب اللغة ، وتعدد الروايات ، وما جاد به الباحثون المعاصرون من قراءة وبحث في بعض جوانب القصيدة التي تخدم أبحاثهم ، يتبين أن القصيدة لم تكن محوراً أصيلاً إلا عند محمد حماسة وكان عمله – في مجمله – يقارب ، ويباعد بحسب ما تكون الخواطر الدائرة في لواعج النفس ، وهي تصطلي بنار نص قلَّتْ إحاطتها به ، أو قاربته بضخضاخٍ من القراءة والمراجعة للنص وما كان حوله من قراءات ، بل يكاد الشيخ يحترق دون أن يُخرِجَ شيئاً ذا قيمة من النص على أنه نص من روائع الإبداع الفني عند العرب ، وكانت فطنته دون فطنة المبدع طاقة ، وبصيرته دون بصيرته نفاذاً ؛ فكانت آراؤه كالملصقات الغريبة تحاول أن تجد لها ربطاً بسياج النص أو قوالبه من غير جدوى ، ولا نفع يعتد به.

ولا أظن منصفاً يخالف في تقدم (رومية) في الإقناع على (أبي ديب) لخلاف كلٍّ منهما شرعةً أدبيةً ومنهاجاً ناقداً في تناول النص الشعري فقد حملتْ قوةُ الإقناع والتذوق رومية إلى رتبة تعلو رتبة أبي ديب على علوها ؛ للصوق رؤية رومية بالنص مادة وفضاءً ، وتحرر رؤية أبي ديب من مماس المادة والتحليق بالفضاء أو الغوص في الأعماق مفترضاً أن ما علق بعقله ورؤيته سيكون جزءاً من عقل المتلقي ورؤيته ، ولم يجعل لقوله بينةً من مادة النص الشعري رؤية وعقلاً.

وجاءت رؤية (جمعة) في سياق اختصار ما جاء به رومية ومي ، وفارقهما ببعض اللفظ على أن الحقيقة واحدة.مما تقدم تنكشف قيمة القصيدة التي شغلت أقلام الباحثين والدارسين على تفاوت الأزمنة والأمكنة والاهتمامات ، وتعدد المناهج والرؤى.

قيمة القصيدة

لهذه القصيدة رتبة مهمة في أشعار الشاعر نفسه ، لقول الأصمعي في ثعلبة بن صعير: ((ولو قال ثعلبة بن صعير مثل قصيدته خمساً كان فحلاً))[١٤ ، ص:١٣٨]

إنما يريد بلفظ (قصيدته) الرائية على أغلب الظن ، ليس لأنه لم يصل إلينا من شعره سواها كما قال المحققان شاكر وهارون[٣٣ ، ص: ١٢٨ ، حاشية(١)]، بل لأن منهج الأصمعي في الاختيار يشير ضمناً إلى أنه كان يتخير أشعار الفحول فيما يختار[١٥ ، ص: ٥٤]ومعلوم أن القصيدة من المفضليات ، والمفضليات جزء من الأصمعيات عند التحقيق العلمي[١٥ ، ص: ٥٦–٥٨]إشارة إلى هذه القصيدة على أنها مقصودة بالفحولة كما ذكر محققا المفضليات ، وهي التي تخيرها المفضل في اختياره ، كما سيأتي ذكره عند إثبات النص ، وكانت مما بقي من أشعاره بين أيدي الباحثين ، ولها صفتان: الأولى أنها حققت سمة الفحولة في ميزان الأصمعي ، والأخرى أنها تحمل قيمة تاريخية تدل على شاعر مازال شعره مفقوداً.

ومن معاني الفحولة الطبع، والمزية، والتفرد، وقوة التأثير في الشعراء اللاحقين. وغرض هذه المقالة الوقوف على بعض سمات الفحولة التي تحققت في هذه القصيدة، وهي في حقيقتها قراءة في جمالية النص ترصد حركته التكوينية اختياراً وبؤرة، وتنظيماً، وإيقاعاً، وإعادة بناء لحمة النص أو حياته بعد تحليله إلى تلك المقومات.

وخطة الدراسة تقوم على إثبات النص، والحياة في ظلاله فكرة وانفعالاً وجمالاً حين تمتد تلك الأظلة، وحين تنحسر بابتعاد مصباح الشاعر من بؤر التلقي أو الورود التي تحدد زوايا الصدور، وتسهم في تسليط الضوء على جهة تجعل الجهة الأخرى ظلاً لانعكاس الضوء على سطح المادة التي أصابها وابل أو طل من الإضاءة، وبانعكاسه يرتد بصر الناظر محملاً بالصور أو المشاهد التي أضيئت مما يؤلف حقيقة المادة المبصرة على العين فترى الأشياء بحسب موقع الناظر، وحدة بصره، وزاوية الرؤية لديه، وتختل الصور بالاقتراب غير القياسي، والابتعاد غير القياسي، إذا جُعِلت نقطة المحرق بؤرة التواصل بين النص والمتلقي، أو المتلقي والمبدع في نسيج النص أو خلفه أو دونه، وإذا تحقق شرط المسافة الافتراضية فلن تكبر الحقيقة الشعرية إلى ساحة المحال أو الفساد عقلاً، ولن تصغر دون حدها المطلوب فتضيع به الحقيقة الفنية دون غرضها الشعري، والمراد بهذا الشرط تحقيق شرط النسبة والتناسب في الأبعاد بين المبدع وحقائق نصه في مختبر الحياة، والناقد ونصه في تكوين اللغة والفن الشعري.

والصورة المثلى أن تتناسب المسافات وفق النسب المفترضة لتحقيق احتراق الناقد بنيران النص، ليحصل التواتر والتوتر، ويكون الناقد مبدعاً نص المبدع مرة ثانية موازيةً إبداعه الأول على جهة المطابقة، أو على جهة الغلو بالنص فوق حقيقته، أو الدنو به عن موقعه، وفقاً لتقاطع المواقع بين المبدع والناقد، وكل اختلاف سيقود إلى الخلاف في تقدير الحقيقة الفنية أو الجمالية.

وهذا يؤكد اختلاف صور المادة المدروسة باختلاف موقع مصباح المبدع، واختلاف موقع مصباح الناظر في مادة الإبداع من الجهة المقابلة، والطاقة المستكنة في المادة الإبداعية نفسها، ومقدار شفافيتها لعين الناظر المتعلق بمقدار طاقة الإبداع التي أضاء بها المبدع مصباحه، وشفافية بدنه عما تحمله نفسه من قوى فنية تكشف عن نفسه الناطقة، وطاقاته الكامنة، وما يشعر به، وما يحرص على إخفائه من خلال دراسة العقل الباطن المتعلق بفضاء الصور والمشاهد التي حملت تعبيره الأدبي عما تختزنه تجربته الفنية والجمالية من دربة فنية و طاقة إبداعية تستجيب لقوة الدوافع والحوافز من داخله أو خارجه على نحو يعكس طبيعة الالتحام بين التجربة الذاتية ببعدها الاجتماعي أو الكوني بعالم الفن الشعري، وهو يسعى إلى تجاوز الواقع أو تفسيره أو تغييره أو تفجيره على نحو ما تكون صورة الواقع والرغبة الفنية متعلقتين بمقاصدَ تعلو فكرة التنفيس، أو التلهي بالإبداع نفسه إلى جهة الإنسان المنفعل والفاعل في خضم التدافع الحاصل بين الواقع والحلم، و العقل والخيال، أو

الشعور بالتلاشي أمام قوارع الحياة ، فأين تقع تجربة ثعلبة في تكوينها اشتقاقاً من الواقع ، وتعبيراً فنياً أو جمالياً عن الحياة في بعدها الفردي أو الجماعي ، والتحامها بحركة الكون أو الطبيعة التي تؤلف وعاء الحياة ، وبعض عناصرها الفاعلة في المبدع والمتلقي والنص نفسه؟!!

نص القصيدة

يؤلف نص القصيدة مادةَ الشعر ، ومادةَ الدرس الجمالي ، وحضور النص يقتضي حضور بعض المبدع ؛ ذلك أن النص يعد امتداداً حياً لمبدعه ، يؤرخ به لرؤيته ومشاعره في موقف معين يرتبط بمادة التجربة الإبداعية ، ولا يؤلف تأريخاً وجدانياً لجزئيات الحياة وتفصيلها بعد هذا الموقف ، ولو أنه بحضوره يدل على الغائب من تجاربه بشرط أن يكون في الأذهان ما قاله الأصمعي في شأن فحولتها تفرداً ومزية وطبعاً وتأثيراً ، مما يعني أن هذا النص أعلى شعره فحولة وتفرداً ، ولو أنه لا يعني تفوقاً على سائر إبداعه ؛ لاقتضاء الطبع تفاوت الأشعار ، واختلاف مستوياتها على صدق في الشعور والفن ، و لهذا كان حضور القصيدة يقتضي حضور تجربة الشاعر في مادة إبداعه ظاهراً أو باطناً ، مما يوجب تقديم النص لتشريح تكوينه ، و تخيرنا رواية المفضل ، وجاءت فيما يأتي[١ ، ص: ١٢٨ ، ٤٢ ، ٢/٣٢٣]:

-١-

١- هَل عِندَ عَمرةَ مِنْ بَتاتِ مسافر ذِي حَاجَةٍ مُتَرَوِّحٍ أو بَاكِرِ
٢- سَئِمَ الإقامةَ بَعدَ طُولِ ثوائِهِ وَقَضى لُبانتَهُ فَليسَ بناظرِ
٣- لعِدَاتِ ذي أَرَبٍ و لالِمَوَاعِدٍ خُلفٍ ولو حَلَفَتْ بأَسْحَمَ مائرِ
٤- وَعدتْكَ ثُمَّتَ أَخْلَفَتْ مَوعُودَهَا وَلَعلَّ ما وعَدَتْكَ ليسَ بضَائرِ
٥- وأرى الغواني لا يَدُومُ وِصالُها أبداً على عُسرٍ ولا لِمُياسرِ
٦- وإذا خَلِيلُكَ لم يَدُم لَكَ وَصلُهُ فاقطعْ لُبانتَهُ بِحَرفٍ ضامرِ

-٢-

٧- وَجناءَ مُجْفرَةِ الضُّلوعِ رَجِيلَةٍ وَلَقَى الهواجرِ ذاتِ خَلقٍ حادرِ
٨- تُضْحِي إذا دَقَّ المَطِيُّ كأَنَّها فَدَنُ ابنِ حَيَّةَ شادَهُ بالآجُرِ
٩- وكأنَّ عَيبَتَها و فَضْلَ فِتانِها فَنَنَانِ مِنْ كَنَفي ظَلِيمٍ نافرِ

-٣-

١٠- يَبري لرائحةٍ يُساقِطُ رِيشَها   مَرُّ النَّجاءِ سقاطَ لِيفِ الآبِرِ
١١- فَتَذَكَّرَتْ ثقلاً رَثِيداً بَعدَما   ألقتْ ذُكاء يَمينَها في كافر
١٢- طَرِفَتْ مَراوِدُها و غَرَّدَ سَقبُها   بالآءِ والحدَجِ الرِّواءِ الحَادِرِ
١٣- فَتَرَوَّحا أُصُلاً بِشَدٍّ مُهْذِبٍ   ثَرٍّ كَشؤبُوبِ العَشيِّ المَاطِرِ
١٤- فَبَنَتْ عَليهِ مَعَ الظَّلامِ خِباءها   كالأحمسيةِ في النَّصيفِ الحاسِرِ

-٤-

١٥- أَسُمَيَّ ما يُدريكِ أنْ رُبَ فتيةٍ   بيضِ الوُجوهِ ذَوي ندى ومآثرِ
١٦- حَسني الفُكاهةِ لا تُذَمُّ لِحامُهُمْ   سَبِطِي الأَكُفِّ وفي الحروبِ مَسَاعِرُ[1]
١٧- باكَرْتُهُمْ بِسِبَاءِ جَونٍ ذَارِعٍ   قَبْلَ الصّباحِ وقَبلَ لغوِ الطَّائرِ
١٨- فَقَصَرْتُ يَومَهمُ بِرَنَّةِ شارفٍ   وَسَماعِ مُدْجِنَةٍ وجَدوَى جَازرِ
١٩- حتى تَوَلَّى يَومُهُمْ وَتَرَوَّحُوا   لا يَنْثَنُونَ إلى مَقالِ الزَّاجِرِ

-٥-

٢٠- وَمُغِيرَةٍ سومَ الجرادِ وَزَعْتُها   قَبلَ الصّباحِ بِشيِّئانٍ ضَامِرِ
٢١- تَئِقٍ كَجُلْمودِ القِذافِ ونَشْرَةٍ   ثَقْفٍ وعَرَّاصِ المَهَزَّةِ عَاترِ

-٦-

٢٢- ولَرُبَّ واضحَةِ الجبينِ غَرِيرةٍ   مِثلِ المهاةِ تَروقُ عينَ الناظرِ
٢٣- قَدْ بِتُّ أُلْعِبُها وأَقصُرُ هَمَّها   حَتَّى بدا وَضحُ الصباحِ الجاشِرِ

---

[1] (١) ثمة إقواء؛ لأن (مساعر) في البيت مبتدأ نكرة تقدم عليه خبره وهو الجار والمجرور(وفي الحروب) وهو من البدهيات.

-٧-

٢٤- ولَرُبَّ خَصْمٍ جاهدينَ ذَوي شذاً   تَقذِي صُدُورُهُمُ بِهِتْرِ هَاترِ
٢٥- لُدٍّ ظَأَرْتُهُمُ على ما ساءَهُمْ   وَخَسأْتُ باطلَهُمْ بِحَقٍّ ظَاهِرِ
٢٦- بِمَقالةٍ مِنْ حازمٍ ذي مِرَّةٍ   يَدأُ العدوَّ زَئِيرُهُ للزَّائرِ

هذا هو النص الشعري مادة التجربة، وموضوع التذوق، وآية الفحولة عند الأصمعي، وقد بلغ ستة وعشرين بيتاً، وهذا حد التوسط في القصيدة بين الطوال والقصار، فكأنها من نهايات القصار وبدايات المتوسطات طولاً وسنلقي على بعض جهاتها تحليلاً كاشفاً عن جمال النص و تفرده فيما يأتي من حديث عن ملامح التفرد والطبع والتأثير والمزية.

منهج بناء القصيدة

بنيت هذه القصيدة بناء يكادُ يكونُ متفرداً من جهة النظرة الكلية، قياساً بزمن الشاعر الجاهلي القديم؛ ذلك أن قصيدته تبدأ بهاجس وداع عمرة، فَفَخْرٍ بقدرته على قطع الوصل استجابة لحال عمرة معه، ورأى أنه قادر لو أراد اتباع حكمة الحكماء (وأرى الغواني لا يدوم وصالها..، وإذا خليلك لم يدم لك وصله/ فاقطع لبانته بحرف ضامرٍ) أي بناقته، فتعقب وصف الناقة على جسر تشبيهها بالظليم والنعامة من جهة مضائها، وسرعتها، في حال حنينها لبيضها ومعارضة المطر واقتراب الغروب ومسابقة ذكرها رغبةً في الحفاظ على بيضها.

واختتم المشهد بإفراد جناحيها على البيض كالمرأة الأحمسية وهي حاسرة الرأس كناية عن هلعها وسرعتها التي جعلت نصيفها يسقط من غير أن تفطن إليه، وليس كما يقول الشراح بأنها تريد إظهار جمالها، وذلك يصح من لفظ الغواني لكنه لا يقبله سياق الشعر، وموجبات المشهد التي جعلتها أحمسية في دين إبراهيم - عليه السلام وعلى آله- فاقتضى التأويل المتقدم آنفاً، وإنما أراد أنها في سرعتها وتساقط ريشها كالمرأة الأحمسية الحريصة على ستر رأسها، فتغفل عنه بالسرعة متلهفة أو خائفة، أو مطمئنة في بيتها آمنة.

فأردف ذلك بمخاطبة سمية (الأبيات: ١٥- ١٩) بالفخر بكرمه على الكرام، وانثنى إلى الأعداء يرد غارتهم، واستعاد كريم فعاله وجميل حديثه لتلك الغريرة التي قضى ليله معها، وختم حديثه عن ضرب من الخصوم الذين يحاجونه في أمورٍ تنازعوها معه، فأخرجهم منها بقوة منطقه خاسرين خاسئين.

فلعل القصيدة حملت من الأفكار والموضوعات ما يفوق معلقة طرفة على طولها بين المعلقات بيد أنها لم تغنَ هذا الغنى الذي جادت به قريحة ثعلبة بن صعير المازني ، وقد حملت سبعَ أفكارٍ ، جاءت وفق الجدول الآتي ، وفيه تبيان عدد الأبيات مقرونة بالفكرة الشعرية مشفوعة بمعانيها ، لتبدو القصيدة بهيكلها العام ، وثمة إشارة فيه إلى جسور التخلص :

الأبيات	الفكرة
١ — ٥	غزل ولا أطلال
٦	بيت التخلص من عمرة إلى الناقة
٧ — ٨	نعت الناقة
٩	بيت التخلص من الناقة إلى الظليم والنعامة
١٠ — ١٤	الظليم و النعامة و الأحمسية
١٥ — ١٩	كرم على الكرام و فخر أمام سمية
٢٠ — ٢١	فخر برد الغارة والحصان
٢٢ - ٢٣	فخر بإغواء البنات الصغيرات
٢٤ — ٢٦	فخر بقوة المنطق في رد الخصوم

ثمة بيتان للتخلص [١٦ ، ١/ ٦١ ، للتفرق بين التخلص والاستطراد]من فكرة إلى فكرة مما يلغي فكرة العدد تسعة ، وينزل به إلى سبعة أفكار ، ولا بد من إيضاح جمال التخلص عند الشاعر ابتداءً في منهج بناء القصيدة.

مما تقدم تبدو القصيدة للمتعجل قصيدتين إحداهما يخاطب بها (عمرة) من البيت الأول إلى الرابع عشر ، والأخرى يخاطب بها سمية التي بناها على الترخيم إيغالاً بتحقيق علَميتها بتسميتها ، لعل ذلك يجعل بعض الباحثين يظن أنهما قصيدتان أخذت عمرة أبياتها المتقدمة ، وأخذت سمية أبياتها اللاحقة على شيء من التوازن والمناصفة التقريبية ، واجتمعا على الوزن (الكامل) وحرف الروي (الراء) ومجراه الكسر ، بيد أن هذا الكلام مدفوع بالمفضل الضبي الراوية الثقة ، وفي ظني أن لفظ (عمرة) — ولو أنه جاء ممنوعاً من الصرف للعلمية والتأنيث — إنما كان على أصله اللغوي ، أعني جانب النعت في أصل التسمية ، وذلك لقولهم :

((والعَمْرَةُ - بالفتح - : الشَّذَرَةُ من الخَرَزِ يُفصَلُ بها النظمُ ، أي : نظم الذهب ، قاله ابن دريد ، وبها سميت المرأةُ عمرة))[١٢ ، ١٣/ ١٣١]

مما يجعل التسمية حية بالوصف تلميحاً ، يخرجها من جمود الاسم ، فبهذا يكون الشاعر عرض اسمها في سياق الاستفهام على أنها زينة النساء خلقاً ، وفي لفظ (عمرة) معنى العمر وطوله ، وهو بهذا يتوسل في سياق النداء بدعاء خفي لها بطول العمر على نية ما يستقبل من أيامها ، وكثيراً ما تجد أبناء البوادي ينادون من يقع موقع السيادة في أنفسهم بمخاطبته بقولهم : يا طويل العمر.

ولن يجد منها ما يظنه غيره حاصلاً أو مبتغى حقيقياً له ، وما يحاولها عليه من زاد المسافر ، وهو لا يسافر من غير عودة كما قيل من قبل ، لكنه يسافر ليعود ، فهو يسافر (في حاجةٍ) كما جاء برواية الأنباري[١٧ ، ص : ٢٥٥] (في حاجة متروح أو باكر) فهو بهذه الصيغة يذهب بقضاء حاجته مساء أو صباحاً ثم يعود بعدئذٍ إلى مضارب قومه ، وبهذه الرواية تنكسر اجتهادات الدارسين الذين قالوا ، وقالوا على نحو ما تقدم عند مي ، وفي ظني أن هذه الرواية تجعل الحاجة بغيرها ، أكثر تعلقاً منها بها ، وما أراد إلا أن يجعلها تزداد إصراراً على شيمٍ يطلبها الأعرابي في شريكة مستقبله ، وبعنادها يزداد تعلقه بها ، ولو أظهر لها خلاف ذلك ؛ لأنها لو أجابت دعوته لسقطت في اختبارها عنده ، وإنما يراودها ليعلم صلابة موقفها كما يعلم صلابة الناقة في مواجهة الأسفار ومقتضياتها ، ويثير غيرتها ويحرض عواطفها نحوه لتكون في سعيها إلى تمام حياتها بشريك يعينها ويسابقها إلى حياة الأمومة التي لا تتحقق بغير الاقتران بذكر يكون معها في السعي ، وفي المرعى ، وفي المبيت ، ذلك أن عالم الحيوان يعالج حقائق الطبائع والغرائز من غير تمنع ولا دلعٍ من دلع العذارى.فكانت القصيدة مبنية على مطلع غزلٍ ، وفخر جزلٍ ، وتسلية بالناقة المفترضة ، وقد جاء وصفها بماضيها ، وليس بحاضرها أو مستقبلها ، فكان حديثه عنها حديث الاستعداد والطاقة المبني على الخبرة الحسية السابقة مما يناسب نيته العازمة على السفر ، وحملها بالتشبيه من الواقع إلى الخيال الفني المستمد من وقع الحياة وصداها في مألوف المشاهد ، ومن ذلك مشهد الظليم والنعامة ، وما كان من دواعي السيادة والفخر التي دار فيها حول نفسه ليعرضها على عمرة أو سمية ، فبدأها بالعقل ومحاولة إقناعها بتوديعه ، وختمها بإجهاز حجته على حجج الخصوم ، فاستدار آخر القصيدة على أولها ليمنح القصيدة لوناً واحداً من الانفعال ، وصوراً شتى من الخيال والجمال وتناوب الحركة بين النفس والحس والفن الشعري ، وفي لفظ عمرة معنى الثبات الحسي والطاقة العليا في إرادة الإنسان كما في بدن الحيوان ، والنعام والحصان والشجر ، وهي قابلة للتحول من حال إلى حال بامتداد الزمان للإنسان والحيوان والنبات ، من جهة الطاقة التي تضاف إليها طاقة أخرى على جهة التكامل ، وليس على جهة حلول طاقة الإنسان في النبات بل من جهة إضافة طاقة الحيوان والنبات إلى طاقة الإنسان ، ولو أن فكرة الثبات فيها أكثر ظهوراً من فكرة النمو والحركة ؛ لأنها طاقة كالموجود بالقوة ، غير أن في لفظ سمية تبدو حركة الحياة في المثل وتعالي الشاعر إليها ، ففيها معاني السمو والعلو مما كان الشاعر يجرده من مواقف حياته التي تعظم كلما ذكرت ، ويعظم بها كلما عادت إلى الحياة بالقراءة أو الإنشاد.

وفي التصريح باسمها عمرة أو سمية دالة على أنها أَمَةٌ أو من عامة الناس ، لا من أشرافهم لقول أبي القاسم عبد الرحمن بن عبد الله السهيلي (-٥٨١هـ) :

((لم يذكر القرآن امرأة وسماها باسمها إلا مريم ابنة عمران ، فإنه ذكر اسمها في نحوٍ من ثلاثين [٢] موضعاً لحكمةٍ ذكرها بعض الأشياخ ، قال : إن الملوك والأشراف لا يذكرون حرائرهم في ملأٍ ، ولا يبتذلون أسماءهن ، بل يكنون عن الزوجة بالعرس والأهل والعيال ، ونحو ذلك ، فإذا ذكروا الإماء لم يكنوا ، ولم يصونوا أسماءهن عن الذكر الصريح بها ، فلما قالت النصارى في مريم ما قالت ، وفي ابنها ، صرَّحَ الله — عز وجل- باسمها ، ولم يُكَنِّ عنها توكيداً للأُموةِ والعبودية التي هي صفة لها ، وإجراء الكلام على عادة العرب في ذكر إمائها..)) [١٨ ، ص : ١٠٩]

فملوك العرب وأشرافهم لا يذكرون أسماء حرائرهم في أدبهم ، وما كان من أسماء صرحوا بها في أشعارهم ، فإنما هي أسماء الإماء ، أو الجواري ، ولا يستوي في القصيدة أن يدعي ثعلبة الشرف والسمو والسيادة وحميد الأخلاق ، ثم يذكر أسماء اثنتين من الحرائر في قصيدة واحدة ، وإن كان الأمر كذلك فقد رمى نفسه بالكذب ادعاءً بالسيادة ، ولا يقبل هذا الوجه لأنه سيكون مكشوفاً للعرب في زمنه ، وما كانت العرب من العامة تزوج بناتها لشاعر ذكرهن في قصائده ، فلعل للشاعر مقصداً يخفى على تقدير ما حذفه من مغزى القول عن متلقيه من العصور المتأخرة على زمنه.

ففي لفظي عمرة وسمية معاني وحدة فنية لكل قسم من قسمي القصيدة معنى وفناً ، وفيهما معنى ارتباط القسمين على أنهما لامرأة واحدة ، تسمى عمرة مرة وسمية مرة أخرى ، ومازال بعض أبناء الأعراب يسمون أبناءهم اسمين ، أحدهما مبذول مشهور في الحي ينادى به الولد أو البنت ، وآخر تعرفه الأسرة ، ولا عجب بتسميتها اسمين ، وفي كل منهما وظيفة فنية تخدم وحدة النص ، وفي معرفتهما آية معرفة بها تصل إلى مخالطة أهلها ، والأنس به ، وفي هذا مفتاح للقول في بؤرة القصيدة فنياً.

بؤرة القصيدة

بؤرة القصيدة عند الشاعر الفخر ، وفكرتها عرض شخصية الشاعر على المحبوبة ، وليس على الخصم لإغاضته ، ولا على القبيلة بغية ترشيحه لمواطن العزة في سلم القيم القبلية ، لكن على غير تقرير للأمر كما لو كان واقعاً وحاصلاً على نحو ما يقول طرفة بن العبد[١٩ ، ص : ٢٩]:

إذا القومُ قالوا : مَن فتى خِلْتُ أنَّني عُنيتُ فلم أكسلْ ولمْ أتَبَلَّدِ

---

(٢) بل وردت أربعاً وثلاثين مرة كما ورد في المعجم المفهرس، للأستاذ محمد فؤاد عبد الباقي، (مريم)

فساق لهم المستقبل غير الواقع سوق ما وقع بالماضي (قالوا : من فتى) وانتهى زمن القول وقت التكلم بانتهاء الشدة التي جعلتهم يفتقدونه ، وفي الليلة الظلماء يفتقد بدر المعركة (طرفة) ولكن ثعلبة لم يأخذ هذا الأسلوب أمام المرأة ، فلم يعرض مواطن فخره بما كان على طريقة الشرط المقرون بالمستقبل (إذا) لكنه جعل أسلوبه قائماً على الاستفهام الخارج عن جهة طلب الفهم إلى جهة طلب التصور ، وجعله دالاً على النفي أي : ما عند عمرة من بتات مسافر أي مسافر يطلب إليها أن تزوده بزادٍ يستعين به على سفره الطويل ، وهو يرى أنه لا يقضى سفره من غير زاد ، وفي طلب الزاد انصهار فخره بنعت محبوبة متمنعةٍ قبل الزواج عليه وعلى غيره ، ومازال أبناء البادية يقولون : (فلانة ما عندها للصافنات عليق أي زاد) كناية عن قوة إرادتها ، وتمنعها ، فهذا يقع في ذروة فخره بها أمام أصحابه ، كما أنه ذروة الفخر بنفسه إذ جرد من نفسه صورة المسافر المفترضة عقلاً ، وتخير لها الاستفهام على صورته والنفي في حقيقته ليقابل الأحوال بين علاقته بها ، وعلاقتهما معاً بالقبيلة قيماً وأعرافا.

وكأنه يفخر أن له من صلابة الإرادة ما للناقة من الصبر على متاعب الطريق ، وله من الحنين ما للنعامة والظليم في نصه - دون الحياة - من الحنين إلى بعضه المتروك (البيض) في عش الحب ، وقد جعل صفات الناقة بارزة ليجعلها مثالاً للتحمل كعمرة التي هي سمية عندنا ، لكنه يفخر بقدرته على التحول المفترض المتعلق بصفات الناقة المستمدة من خبرته الماضية ذلك أنه لم يرحل في نصه ، ولو أنه تخير اسم الفاعل مسافر ليجرد من نفسه شخصاً يطفو بالسفر صفة على وجه الزمن ماضياً ومضارعاً ومستقبلاً ، لكنه يذكره على جهة الإضافة إلى ذي حاجة ، ولم يتحقق السفر ، وقد لوح به تلويحاً ، وجعل توكيد وفائه وحنينه مربوطاً بمثال النعامة والظليم عودة إلى مواضع البيض ، مؤكداً أن سفره لن يطول ، وأنه سيعود إلى موضعه كما يعود النعام إلى بيضه. وفي قوله الشعري مسافة بين النعامة في شعره والنعامة في مواقعها المحسة كالمسافة بين الواقع والفن ، ذلك أن النعامة في واقع الحياة موصوفة بالبلاهة وأنها ربما جثمت على بيض غيرها ، وموصوفة أنها لا تعود إلى بيضها[٢٠ ، ٣٢٥/٢- ٣٢٦] كما في القصيدة ، فهل كانت النعامة مثلاً لعمرة في حقيقتها الداخلية ، وكانت في الشعر مثلاً للشاعر (المسافر في حاجة) في حقيقتها الشعرية ، والشعر عالم له قوانينه وصوره وناظمه ، وهل كانت مثلاً لعمرة من حيث إنها لا تسمع كلامه بمعنى أنها لا تستجيب له ، فكأنها لا تسمعه.

فجعل حال النعامة كحال المرأة الأحمسية كاشفة عن وجهها بسبب ركضها وزيادة لهفتها ، فهي لا تفطن لنصيفها إذا سقط. ويتجلى الفخر في بقية المقاطع أمام سمية ، فكان كريماً على الكرام ، فارساً يرد المغيرين على قومه ، كريماً يكرم النساء بلسانه وفعله غير المريب ، وقوي الحجة يفلج حجج الخصوم بقوة منطقه ، وإقناعه ، لكنه لم يستطع أن يقنع عمرة أو سمية بمرامه ، ولم يحاول بغير حديث النفس ، ومعالجتها ، فليس في النص وقوف على الأطلال ، والغزل فيه خفي على من يجهل حياة البوادي ، والرحلة لم تقم بل جاءت إيحاءاتها الذهنية بوصف الناقة

وسرد قصة الظليم والنعام والسقب، وعطف نصفها الآخر على شطرها الأول بالعودة إلى سمية، فعرض عليها ذكرياته الماضية بغية إغرائها به فارساً لأحلامها بتلك الصفات، وكل ما جاد به كان بؤرة الفخر، وذروته في العفة والتلويح بالغايات المشروعة، ولا بأس من الاجتهاد في مناسبة المقطع الأول حيث عمرة والصلابة في الموقف والقوة في الطاقة والصفة الخلقية الجمالية لها يناسب طبع الناقة في الحشمة والتحمل والصبر، ويناسب فدن ابن حية في مواجهة تغير الزمن وثبات حركته ثباتاً نسبياً، ويناسب خلق النعامة خلق سمية من حيث إن جسمها يشبه الجمل مما يجعل جزءاً من طباعها يشبه طباع الإبل، وجزءاً من بدنها يشبه الطائر مما يجعلها جفولاً خائفة مترقبة ومترددة في ضوء طباعها المكتسبة من محيطها التاريخي.

وفي تسميتها سمية في القسم الثاني مناسبة لمواقف السمو التي عرضها الشاعر على أنها صور ومشاهد من حياته، فكأنه جعل تعدد أسمائها من جهة حلول الصفة محل الاسم، وأعطاها صورة الاسم ليدل على الثبات والرسوخ عمرة وسمية، إضافة إلى أن كلاً من الاسمين قد كان وعاء لما جاء به الشاعر من الصور والمشاهد والأحوال النفسية المحيطة بكل صورة أو مشهد.

تنظيم الطاقة وتوازنها

لا بد بداية من الحديث عن فكرة الطاقة الدالة على الطبع، والطبع أصل من أصول فحولة الشعراء عند الأصمعي، والطاقة لها صور في وجودها، وأخرى في تجليها، والشاعر في بؤرة الفخر يجعل الطاقة مادة للحياة نفسها، فهي في المسافر (نيةً، أو شعوراً، أو حكماً) ليقطع بضرورة أن تزوده المحبوبة طويلة العمر (عمرة) بزوادة تؤلف زاداً له في غيبته يريد الحديث والنظر بحجة الزوادة، يشده إلى العودة، وإلا فإنه قادر على قطع العلاقة بالهجر المؤقت على نية قضاء الحاجة والعودة، ومثل هذه المفاصلة – على قسوتها- تعد محرضاً على إظهار التعلق، والعزم والعزيمة في المسافر، وفي عمرة التي لم تأبه لهذه المحاولة التي لم يجرؤ صاحبها على إخراجها من حيز الشعر إلى حقول الواقع ومراعيه، فالطاقة بين الكمون والحركة، وبين القدرة الحركية والعمل الحسي، فمازالت في مرحلة العزم دون التنفيذ، وفي الشاعر غبطة لذلك الرجل الذي يؤبر النخل بتحريره من الوبر اليابس غير المأمول بحياته وخدمته للحياة، ويرى في إقدامه محاولة لتخليص العلاقة من زوائد الحياة، لكن هل يملك تلك الجرأة؟!.

والمسافر في القصيدة على ادعائه بهذه القدرة على المفاصلة بيد أنه ضعيف أمام إصرارها، على منعه من تحقيق مآربه بعيداً من أعين الرقباء على نحو ما يضمر عرضه عليها بتزويده زاداً يقتات به عقله وشعوره في طريق السفر ودروبه.

وتحولت الطاقة من الشاعر إلى عمرة التي كانت في الماضي تعده المواعد الكاذبات، وتقسم له بدماء البدن أو الهدي المقدس، وتحنث بأيمانها، ولا تفي، فتربط فؤاده بها ثم تخلف وعدها، وتحنث بقسمها، وهي في هاتين الصفتين تدخل بؤرة الفخر بنفسها، وفخر المسافر بها، وتظهر ميلها بالوعد واليمين، وقوة عقلها الغالبة على ميلها بالتمنع، مما يصنع توازنَ شخصيتها في صراع قوة الدفع وقوة الكبح، لتعدل الطاقة على توسط القاعدة الاجتماعية والرغبة الفنية في الحياة والحياة الشعرية.

وتنتقل من الإنسان (رجلاً وامرأة) إلى الناقة التي تقوم بتحويل طاقتها إلى عمل يخدم المسافرين في قضاء حوائجهم، وهي صلبة كناية عن اكتناز الطاقة العالية المعينة على الأحمال الثقيلة والمسافات البعيدة وسرعة الأداء وإنجاز المهمات، وهي بسب هذه الطاقة العالية قادرة على ضرب المثل لقيمة الطاقة، وتحولها من التفتت والذوبان بنار الحب والعشق، إلى عمل نافع للإنسان من غير تبدد في أمر معنوي لم تفكر به الإبل لأنها حلت مسألتها الجنسية بمواسم الغريزة وبالستر التام، وانصرفت لإنجاز المهام الكبار في خدمة الحياة وقيام جسور التواصل بين البشر، فكانت كالجبال صلابة وكقصر ابن حية قدرة على مواجهة الظروف المختلفة للحياة، وكالسيف سرعة في النفاذ إلى الغايات المرغوبة، فهل قَصَّرَ المجتمع في باب العلاقات الإنسانية أن يلحق بعالم الإبل، حيث الطاقة تتحول من الكمون إلى الحركة الواقعية، وتعطي نتائج في الحياة لا يمكن أن تؤديها لو أنها صرفت طاقتها للاكتواء بنيران الحب الفطرية، التي تذيب الأبدان بذوبان النفوس، وتلين بها الغايات والطاقات.

وتحولت طاقة الشاعر إلى طاقة الناقة، وازدادت الناقة تسارعاً في سياق سرعتها، فتحولت إلى طاقة الظليم النافر الذي زاد طاقة الناقة بطاقة الشجرة التي تهز أغصانها الرياح (فننان)، وكان الظليم يجري وراء النعامة (ذكراً يطلب أنثاه) طلباً للمرعى، وأوبة إلى البيض بالذكرى عند المساء، على حنين ومسابقة بين الذكر والأنثى، وتخلف الذكر عنها في السير بسياق القصيدة وعوالمها، وهما أقرب الحيوان ذوي الأربع في السرعة إلى الطير، والطير مضرب المثل في السرعة عند أبناء البوادي في أيامنا، وإلا فالنعامة موصوفة بالحمق، وهي ربما حضنت بيض غيرها، ولم تعد إلى بيضها، وهي في عالم القصيدة تنضد بيضها بعضه على بعض[٢١، ص: ١٤٨] بخلاف صورتها الواقعية، ومن الغفلة أن يقال: إن دلالة الرثيد على اصطفاف البيض على الأرض، لأن أصحاب هذا الرأي يريدون المطابقة بين النعامة في القصيدة والنعامة في الواقع من غير تقدير لهذا الكون الشعري المتفرد في إعادة صياغة حياة النعامة على نحو يجعل لها عقلاً وذاكرة وسمعاً ونظاماً للحياة ووفاء لم يكن لها شيء منه يستحق الذكر في واقع العيش بهذه الحياة الواقعية، وتصير الطاقة في نهاية المشهد إلى خمود الحركة عند النعامة، وبروزها مرة أخرى في المرأة الأحمسية التي بدت حاسرة عن رأسها مبرزة محاسنها لعين الناظر المتوسم وليس من غرضها ذلك،

على خلاف عمرة التي كانت ظلاً ذهنياً يتمتع بالصلابة والثبات والمتانة في الحاضر ، والتردد بين شهوة النفس وقسوة قوانين الحياة في الحس ، وخشية العار المضمر وراء تزلف الشاعر ، وقناعه بطلب الزاد.

فالطاقة تتحول في الوجود الحي من الإنسان إلى الحيوان الأليف والبري وذي البيض وذي الولادة لتبقى الطاقة متحولة بين الأجيال الحية كما في عالم النبات الذي جاء متوارياً في ظل عالم الحيوان ، وبدت طاقة الخلق الإبداعي والمحاكاة للواقع متناوبتين على الشاعر كتناوب المرأة بين طاقتها الكامنة وقواها العقلية اليقظة لحساب المجتمع وقيمه التي يحفظ بها طاقات أبنائه من التفتت أو التبدد بغير جدوى. ثم يتحول الشاعر إلى سمية مستعيناً بذاكرته وبجهلها حقيقته ، فأبدى لها صوراً من قدراته النابعة من علو طاقته فبدأ بطاقته الاقتصادية المرتبطة بسماح نفسه عن ماله لضيوفه وأصدقائه ، فكانت صورة من الكرم على الكرام ليدل على أنه منهم ، وليشير إلى أن ضيوفه ليسوا من صعاليك العرب ، لكنهم من ذوي الرتب العالية مما يبرز قيم جمال الرجل عند المرأة العربية قوة في الطاقة البدنية والطاقة النفسية ، والطاقة الاقتصادية في بذله عليهم وهم الكرام فكان أعلاهم بخدمته لهم وسقايتهم من إناء واسع ، وانتشائهم في بيته وسلامتهم من لوم اللوام ؛ لأنه لا يجرؤ أحد على لومهم هيبة له ، وكرامة ، وليس أنهم مصرون على شراب الخمرة فهم لا يجدون زاجراً ليمتنعوا عما هم فيه من لذة الشراب والسماع ودفء المجلس في يوم شاتٍ.

ومن علو طاقته أنه يرد المغيرين وحده على كثرتهم دلالة على طاقة الفروسية وعلو المزية الحاصلة له اجتماعياً ، وعفته – وهو الفارس الكريم – المتجلية بتلك الفتاة الغريرة التي يفك ارتباطها بالزمن لحسن حديثه معها ، ويصونها في ليله عن الأذى حرصاً على كرامته فلا يذهب بها الظن أنه غير قادر على لجم طاقته عند اللقاء.

ومن علو طاقته العقلية قوته في إقناع الخصوم.هذه الطاقة الحاضرة في حياة الشاعر تظهر في كرمه على الكرماء كناية عن وقايته لشح نفسه بإرادته القوية ، وتتجلى بفروسيته وهو يرد الغارات عن قومه مراراً [ذلك أن واو رب في سياق الفخر تدل على الكثرة] وفي قدرته على الحب العفيف ، وقدرته على إفحام الخصوم في مجالس القضاء ، وتلك قيم الجمال المرجوة في الرجال ، وقد جاء بقيم الجمال العفيف والنفسي والعقلي المرجوة في نساء العرب قبل ذلك في حديثه عن [عمرة أو سمية ، أو عمرة = سمية]

وفي حديثه عن سمية عرض عليها صوراً من أيامه ، فأبدى لها تنوعاً في المواقف ، وتعدداً في المناقب ، وطاقة تعلو على طاقات الجيش كالجراد كثرة ، وطاقة تتجلى في سخائها على الأسخياء ، وتجلت طاقة عفته في ليلة تلك الفتاة الغريرة ، وانقطاع شعورها بالزمن ، وتجلت طاقته العقلية في فلج الخصوم بمجالس القضاء.

في مسألة التوازن يمكن ملاحظة توازن مقاطع القصيدة في توزيع الأبيات ، ففي الأبيات من الأول إلى السادس اجتماع طاقتين الأولى للمسافر ، والأخرى لعمرة ، والمسافر حاضر ، وعمرة غائبة ، والمسافر راغب بالزاد وعمرة

راهبة، وكان وصالها كلاماً يأخذ المواعيد التي لا تنجز، والأيمان التي يعلم صاحبها أنه عاجز عن تحقيقها في الظل، وهما صفتان ممدوحتان في المرأة ومذمومتان في الرجل، وما كان منها محل دهشة عند المتلقي المعاصر كان محل قناعة عند الشاعر، إذ رأى أنها غانية بجمالها، ومن عادة الغواني ألا يدوم وصالها لكثرة عروض الرجال لها بغية الزواج، فهي تعرض عنه وتقبل على غيره، فيقابلها الشاعر المسافر سفراً ذهنياً نية لا حقيقة بموقف مماثل ليقطع رجاءه بها على نحو ما فعلت.

فقد توازنت الطاقات والمواقف والصور على التقابل في الصورة والموقف والاتجاه بهذه الرغبات وفق غايات عمرة مرة وصاحبها، وموجبات المجتمع مرة ثالثة بين الإقبال والإعراض، ومحاولة الإدبار على غير انقطاع أو بتر من جهة الشاعر، فمازال في استفهامه أول القصيدة معنى التمني في نفسه، ومعنى الجحود (النفي) في عقله الواعي، ومعنى التساؤل على دراية بالجواب، وقد صار التمني في نفسه نداءً عندما انتقل في قسم سمية من الجحود والتمني إلى النداء والترخيم تقوية للأمنية، وإعادة للمحاولة على نحو يبرز شخصيته لها، لتقبل إن كانت مقبلة، وتدرك خسارتها إن كانت مدبرة، ذلك أنه حقق سمة الجمال عند الساميين بتحقق القوة والأمانة والشجاعة والكرم والعقل؛ لقول ابنة شعيب لأبيها في حكاية موسى: ﴿ يَٰٓأَبَتِ ٱسْتَـْٔجِرْهُ ۖ إِنَّ خَيْرَ مَنِ ٱسْتَـْٔجَرْتَ ٱلْقَوِىُّ ٱلْأَمِينُ ﴾ [سورة القصص: ٢٦] وهي سمات السؤدد والسمو عند العرب لقول أبي عمرو بن العلاء((كانوا لا يسودون إلا من تكاملت فيه ست خصالٍ وتمامهن في الإسلام السابعة: السخاء، والنجدة، والصبر، والحلم، والبيان، والتواضع، وتمامهن في الإسلام الحياء)) [٢٢، ص: ٢٢٧]

وفي المقطع الثاني الأبيات (٧- ٩) تتوازن الطاقة على جهة التعويض والتكامل، فما كان من نقص في طاقة الناقة تضاعف حتى كأنها استعارت في سرعتها وضخامتها شيئاً من طاقة الظليم، وكأن الظليم يعكس حضور طاقة المسافر، وكأن الناقة تعني حضور طاقة عمرة، وكأن التحول في القوة والضعف فتسبق النعامة ذكرها والذكر يباريها ولا يسبقها تكشف عن رضى داخلي بصنعها، لأن النعامة صورة من الناقة تحمل في خفاء رمزها صورة عمرة، والقصة تحمل معنى الحلم بالعيشة الراضية المرضية في أسرة واحدة، لكن عمرة تريدها علاقة في الضوء وهو كذلك في غرضه البعيد لكنها لم تكن مقتنعة بسلم قيم الجمال فيه، فذهب يسد نقص معرفتها بسرد مواقفه عليها لتدلها على قوة بدنه وسخاء نفسه، وقوة بأسه، ورزانة عقله، ولا ندري إن كانت سمية قد رأت فيه ما يراه في نفسه، إنه يحاول أن يسد نقص المعرفة بتقديم الصور والمشاهد من حياته.

ومن توازن النص قوة الربط بين أجزائه، فقد ربط مشهد السفر الذهني بما بعده بحكمته في البيت السادس بقوله (فاقطع لبانته بحرف ضامر) أي الناقة، فصرف تفكيره صرفاً ظاهرياً عن عمرة إلى الناقة، وإذ بها تخفي صورتها وتضمر حقيقتها، ثم هرب من الناقة إلى الظليم فإذا به يلمح صورتها في النعامة التي يباريها الظليم كما

يباري المسافر عمرة، واستدار إلى صورة المرأة الأحمسية الجميلة جمال عمرة التي جعلها واحدة من الغواني على جهة تفسير موقفها، وجهة أن لها أمثالاً ونظائر في الجمال الطبيعي والاجتماعي، فانتقل من الغائب إلى الحاضر، ومن الواحدة إلى جمع الغواني، وانتهي إلى أحمسية من مكة المكرمة عند العرب جاهلية وإسلاماً.

ثم رد القصيدة إلى أولها بنداء دون استفهام، واستعان بكل صفحة من حياته بواو رب مستجيباً لمعنى الكثرة من مواقفه على تنوعها خدمة لغرض الفخر، وكانت جهة من جهات الربط بتعداد التجارب على كثرتها ولازمة تسمح له بالتعدد على نحوٍ يذكر بمعلقة امرئ القيس التي حفلت بواو ربَّ للغرض نفسه (الفخر أمام المرأة).

مما تقدم ندرك أن أقسامها الثمانية – وإن لم تكن متساوية في عدد الأبيات – إلا أنها متكافئة الطاقات، على تفاوت لا يخل باستواء النص استواء متقارباً يكشف عن أمواج الانفعال بالتجربة الشعورية التي يحياها الشاعر في وقت إبداع قصيدته، لكنه يؤكد الطبع طاقة وقدرة حركية وسعة وعمقاً ونفاذاً في توجهه وفاعلية في تناوله، وعلى افتنان بعرض ما في نفسه وعقله وروحه يوحي بالحياة والحركة لكنها حياة الذهن وحديث النفس، وهي تعرض الواقع الإنساني، وتوهم بحقيقته، وتستجيب للفن على شيء من محاكاة الواقع إبداعياً، وتتنوع في جهاتها لتكون محاطة بقوى الحس سالكة بقوى النفس معالم الحس على نحو يفي به طوق اللغة وعظم جلالة الفن، مما يؤكد مبدأ الهوية ووحدة البنى الفنية في ضوء سطوة الإبداع على الأشياء كلها، لتؤلف وجوداً جديداً يسمى الإبداع الأدبي، وفي الأحوال كلها بدت الطاقة في الإنسان قوية من جهة المعنى أو النفس، وكان المرء يزيد طاقته بالتأمل في حياة الحيوان (النعامة والظليم) ومن الحيوان نفسه (الناقة) التي تنوب عن الإنسان في السير وهي تحمله إلى بلد لم يكن بالغاً إياه إلا بشق النفس.

والطاقة تكون جذباً ونبذاً، وخير مثال للطاقة الجاذبة طاقة أنثى الحيوان وهي تجذبه إليها، وخير مثال لطاقة النبذ طاقة الأم وهي تدع ولدها يأخذ سبل الحياة وحده، وتلك البيوض التي تجذب أبويها إليها، وذلك الشاعر الذي شرع في وصف أيامه ومواقفه في الحياة ليجذب عمرة أو سمية إليه، وتلك الطاقة الجمالية في الصور والمشاهد التي تشع بالحياة، وتجذب المتعبين إليها، والمتشوقين، والساعين إلى حياة مستقرة.

التكوين الانفعالي

لا ريب في أن الشعر [اللغة والمعنى والوزن والقافية والتناسق..] ضرب من الانفعال بالواقع الحسي أو النفسي أو العقلي أو الجمالي، وفي الأحوال كلها تظل الحقيقة الشعرية مشحونة بالنفس الرضية أو الغضبية أو اللوامة أو المتوثبة، فلا تكاد تجد جهة من جهاته تخلو من انفعال ظاهر أو باطن، والانفعال منشور في أعماق اللغة وأطواق المعاني، وصور المشاهد الحية، وشخوص الكائنات المتحركة، وهي إلا تكن من لوازم الأشياء

صوتاً وحرفاً فإنها تحضر بحضور ذواتها من أعماق الذاكرة أو الخبرة الحسية السابقة ، فتأخذ مواضعها من النص بمقتضى السياق والغرض ، فتكون مرة على وجهها القديم وأخرى على وجه جديد ، وثالثة على النقيض مما كانت عليه ، ولا يتضح ذلك بغير أمثلة نضربها تفيد من منهج دراسة الانفعال بالنص المضمر بيانه عندي إلى موقع آخر من الأبحاث النظرية.

أما الانفعال واللغة فإن الانفعال يأتي في سياق الأساليب ، وتكون الدلالة غير رياضية ولا أحادية بل هي متعددة ومشتبكة بغيرها على نحو يجعل وظائف الأسلوب معقدة تعلو مسألة أن هذا استفهام صرف أو شرط صرف مثلاً ذلك أن قوى النفس المحمولة فيه تحتاج إلى عمق رؤية تكشف عن سكان تلك المباني بل الأنظمة الناظمة لها على سلك واحد ، أسماه عبد القاهر النظم مرة على ضوابط النحو وهذا هو الثابت ، ومرة على ضوابط النفس وهذا هو الأفق الحي الغني بالدلالات إلى حدٍ ما أسماه عبد القاهر معنى المعنى[٢٣ ، ص : ٢٦٣] أو العقل الباطن للغة إفادة من نظرية فرويد في التحليل النفسي للنص ، وبه أخذ د.كمال أبو ديب في تحليل الرؤى المقنعة المذكورة آنفاً ، وفي غيرها[٢٤ ، ص: ١٩] .

وتتناول هذه الدراسة خمسة أساليب فقط في ضوء فكرة الانفعال والأساليب على نية فتح أبواب موصدة في تذوق الشعر ، وهي الاستفهام والشرط والنداء و واو ربَّ والأساليب الصرفية من ذوات الإيحاء بالدلالات الانفعالية ، وفي هذا كله تبدو دراسة الانفعال مشدودة إلى اختيار المبدع ، وبؤرة النص ، وتوازنه ، لكنها مشغولة بالبعد الانفعالي المعطي النص معنى الحياة ، والمانح له مادة المطاوعة في التأويل والشرح والتحليل والتعليل. بدأ القصيدة بأسلوب ظاهره الاستفهام (هل عند عمرة من بتات مسافر ..) وطوى في سياقه المعاني الشعرية إلى نهاية البيت الثالث لتعلق الكلام بالمسافر ، والمراد الشاعر ؛ لأنه عبر عن نفسه بأسلوب التجريد إذ جرد من نفسه شخصاً آخر على جهة الغيبة ، ثم انثنى على ذلك الغائب بالالتفات إلى مخاطبة نفسه خطاب المقابلة بينه وبين ما جرده ، فأوجب على ضمير الغيبة في المسافر العودة أو الحضور قريباً منه ، وهذه الصفات اللازمة للمسافر غيبة وحضوراً هي جزء من حركة الاستفهام والإنسان في نفسه دون واقع حسه ، وكان توجه السؤال إلى عمرة طويلة العمر ، أو اللؤلؤة أو الخرزة على نية التشبيه للإيماء بذلك إلى جمالها على جهة تضمين الاستفهام معنى التوسل والغزل من غير أن يسمع إنكاراً ، ذلك أنه يسأل في ظاهر كلامه ، ولا يقرر إخباراً ، ولو جاء في سياق الخبر لافتقر إلى المجاز ليعلو بلغته إلى آفاق عالية في الأداء والتأثير ، وهو في الحقيقة ينفي أن يجد زاداً يتلقاه من عمرة ، ولو استحضر معنى السفر ، ليثير شعورها بالخوف عليه من ربط الطريق وكمائنه ، أو الخوف من طول غيبته فتشتعل بلابلها عليه ، وبهذا الاستفهام تحريك للعقل والعواطف الراكدة في بحيرة النفس ، ويستطيل صوت العقل على الجميع ؛ ذلك أن العقل ينفي الحصول على الزاد والنفس تحاول ، والعقل

يجعل الماضي في القياس دليلاً على المستقبل، ففي ماضي العلاقة كانت تعد وتخلف، وكانت تحلف وتحنث بمواعيدها، فهل يحرك فيها السؤال والخبر المطوي على العتاب والاعتذار في أثنائه بالعزم على السفر لا هجراً بل طلباً لقضاء حاجة ينقضي السفر بانقضائها، وسفره ليس عاجلاً لأنه سئم التلبث والتريث والتأجيل لينال شيئاً منها قبيل قضاء الحاجة الحسية والنفسية بالسفر لكنه لم يفلح بتحريض عواطفها وقناعتها الكبرى به، قضى حاجة ما بإقامته، بيد أنه يود لو سافر مطمئناً إلى عهد عمرة أو ميثاقها له في أمر الحب. وذهب الشاعر إلى شيء من الظن المقارب لليقين أنها لن تجيبه، ورأى أنها تقتات من عقلية الغواني، وفي ذلك انتقال من تجربته الحاضرة إلى تجارب الرجال مع الغواني في أزمانهم أو إن شئت تجاربه الأخرى التي سيكشف عن بعضها في القسم الثاني من القصيدة، ويجعل تجارب الغواني جزءاً من تمكين الشك في استجابتها ليقطع وساوس النفس بيقين الحقيقة، وإن كانت ستقطع وصله فإنه يفكر بالرحيل على ناقة موصوفة بتلك الصفات.

فالاستفهام بـ (هل) يحمل قلقاً من جهات عدة، فهي مختصة بأمر النسبة وبناء التصور العقلي لها مما يجعلها في الأصل باحثة عن نسبة الفعل إلى الفاعل، لكنها جاءت هنا لأمر يتعلق بنسبة الخبر إلى المبتدأ. والأصل فيها طلب الفهم غير أنها جاءت لمعنى النفي، ومعلوم أن ظاهرها الإنشاء الطلبي، وحقيقتها الخبر والتوكيد بمعنى النفي الحاصل منها، فخرجت في باطن أمرها إلى الخبرية، وكل ذلك صدى للموقف الانفعالي في حياة الشاعر، فهو لا يطمئن إلى شيء من سلوكها أو قولها وعداً أو حلفاً، فالشك يغلب حسن الظن متكئاً على طبائع النساء في عهودهن وأيمانهن على نحو يبدي الذم لهن ويبطن الحب والتقدير والاحترام لمواقفهن في ضوء رغبات الرجل العاقل في إقامة توازن في ضوء بناء القبيلة النفسي والعقلي، وما يلتقي في نفسه من حركة العقل والعاطفة والملل من انتظار موقف في الحياة، وكأن موقف الشاعر يقع بين هواجسه وشعره، فكأنه شاعر عفيف يخجل من مواجهة المرأة بما عنده من انفعال نحوها، ولا يرد هذا التشبيه سوى تلك الصور الماضية وفيها طيف عمرة وقد حلفت له ووعدته لكنها لم تحقق له شيئاً، مما يجعل الإنسان يستجيب لنداء النفس في ظل قوانين المجتمع. وتعلو قيمة المرأة بتمنعها قبل الزواج، وترخص المرأة الرخيصة في أعين الرجال الذين يقضون منهن وطراً ثم لا يعودون إلى عهد قطعوه، ولا يمين حلفوه. فهي مواقف متقابلة وحقائق متبادلة بين الرجل والمرأة.

وغابت صيغة الاستفهام عن بقية القصيدة سوى ما كان من قوله بعد النداء [أسميَّ ما يدريكِ أنْ رُبَ فتية] وقد امتد سلطانها على الأبيات (١٥- ١٩) امتداداً مباشراً، لكنه ظل حاضراً على جهة التقدير قبل (رب) في بداية كل مقطع، وتقدير ذلك:

أسميَّ ما يدريك أن رب خيل مغيرة وزعتها، وأسمي ما يدريك أن رب واضحة الجبين..و أسمي ما يدريكِ أن رب خصم جاهدين..

هذا يعني أن سلطان الاستفهام طغى على القسم الثاني من القصيدة، وقد جاء في مطلعها وعاءً لكل الأبيات (١- ١٤) على ظهور في الأبيات (١- ٣) وعلى تقدير ارتباط ما تبقى من الأبيات بهذه الأبيات الثلاثة المتقدمة، وتقدير ذلك أن عمرة وهي محمولة في سياق الاستفهام عاد عليها البيت الرابع بتاء التأنيث في (وعَدَتْكَ..) وفي الخامس ثمة وجه لتقدير أن المراد بالغواني المحبوبة نفسها فأخرجها في سياق الجمع مجازاً مرسلاً على طريقة العرب تذكر جمعاً وتريد به مفرداً، وعلى سبيل الاعتذار لها من موقفها على أنه جزء من مواقف الغواني، وأنها من سلالة أولئك الغواني، وفي طيها وصف لها بالجمال نفسه، أو أنها استغنت بزوجها عن الرجال، وحضرت على أنها خليلة ،ولو أن الصيغة حملت على التذكير، وهذا من أساليب العرب في التعمية عن المحبوب المؤنث، وفيه ضرب من التعلق بها مشوباً بالإعراض على طريقة المعاملة بالمثل، وحضرت بلفظ لبانته (الحاجة الحسية والنفسية السكن والطمأنينة) ووسيلة القطع الحرف الضامر أي الناقة، فهي متعلقة بالخليلة صاحبة الحاجة بإقامته، والمتضررة من رحيله وسفره، وارتباط الظليم بالناقة والنعامة بالظليم على جهة الاستطراد في الظاهر، وهي إطناب محض في توكيد البعد مع التعلق.

فالقسم الأول غُلِّفَ بالاستفهام محملاً بالنفي، والغلبة للنفي والتباعد على العقل، والتعلق النفسي على قلق وخوف في النفس نفسها.

وكان الاستفهام في القسم الثاني مصدراً بالنداء للتعبير عن ضيق الشاعر بصنيع المحبوبة، ورغبته بإقبالها عليه، فإن لم تعجبها صورته الظاهرة فعليها أن تنظر إلى صورته النفسية المعبر عنها بمواقف حسية في مختبر الحياة، وهو يسألها بصيغة [ما يدريكِ] وهي الصيغة التي لم يضع القرآن لها أجوبة على خلاف الشاعر الذي أتبعها بما يجب أن تدريه على جهة التذكير بمشاهد ومواقف من الحياة تشهد له بالسؤدد والمجد دعوة منه إليها لتقف على حقيقة موقفها، وفداحة خسرانها إذا تجاهلت ما فيه من الشيم.

المهم الألم بالنداء والدعوة لإقبالها عليه، وهي التي اشتق اسمها من السمو أو العلو ، لتجد طباق اسمها في شخصه، وشفع النداء بالاستفهام للتعبير عن حيرته وتعجبه من إعراضها عنه، من غير أن تكشف له عن قرينة تجعلها متمنعة على جهة الدلال أو الغنج.

وتُظْهِرُ دراسةُ الانفعال ملتفاً بالأساليب أن هناك توازناً في الطاقة الأسلوبية بين قسمي القصيدة إذ بدأ كل منهما باستفهام يستطيع الطواف على أطراف المقاطع في كل منهما، وتلون كل أسلوب منهما بشفاعة بعض الأساليب المعاونة على التناسب كالشرط والتشبيه والرجاء في القسم الأول، والاستفهام ودخوله على (رب) المجعولة محلاً لكل رب تالية لها في مقاطع القصيدة، تحل محلها كما يحل البدل محل المبدل منه، وذلك في تقدير المعاني.

لكن حقيقته ظلت تطوف حول النص حتى باتت غلافاً له يمكن أن تعيد إليه مشهد الناقة على أنها من لوازم المسافر نية ، وسفره لم يكن حقيقة ، وتحضر صلابتها وعظم طاقتها وسرعتها ، كل ذلك على جهة الاستعداد والاستمداد الحاصل بين الماضي والمستقبل بعبور لا يقبل الإقامة في الحاضر ، ويمكنك أن تربط به الظليم والنعامة بالتعدي لعلاقة قصتهما بالناقة ، وعلاقة الناقة بالشاعر وعمرة من جهة أخرى.

والانفعال في ذلك كله مشدود إلى هذه الحال المترددة بين الاستفهام والنفي والإنكار والملل ، ومشوبة بالحسرة ؛ لأن النعامة على حمقها حققت للظليم ما لم تحققه عمرة للشاعر ، والتفتت إلى بيضها وولدها ، وعمرة لا ترى مستقبلها معه مما يجعل الانفعال مشفوعاً بالحسرة لتفاوت المشهد بينه وبين النعام وقد صنع حياة بالفطرة والغريزة تنبعث السعادة من جهاته كلها. وظهرت صفات السؤدد التي تخفيها شخصية الشاعر بستار الماضي ، والكثرة التي تحملها (رب) في سياق الفخر.

أما سمية التي ينبغي أن تسمو عما مضى من انتفاء السمع إلى النظر إلى قيمه وشيمه التي تجعله من أهل السؤدد والمجد في قومه ، فانقلبت هواجسه بها إلى ذم لها ، فهي لا تسمعه كما أن النعام لا تسمع ، ولا ترى أمجاده ولا رتبته في قومه ، فاستخفته ليمدح نفسه على استحياء ، ذلك أن البدو يرون أن من يمدحه الناس يزداد قدراً عندهم ولا يمدح نفسه إلا عديم الفهم ، لكنه أخذ حكم المضطر بمقدماته ، وما على المضطر – عند العرب – من سبيل.

وإذا كانت سمية هي عمرة نفسها فإن الارتباط يظل قائماً ، ذلك أن الشاعر أراد أن يبين لها أنه من أهل السؤدد ، وأنها خاسرة بموقفها خسارة تندم عليها طوال عمرها. فإن كانت عمرة غاية فإن الشاعر لا ينفك عن عرض نفسه عليها ، وهي لا تلتفت بغير الكلام وعداً لا يقع ويميناً لا تنعقد النية عندها على تحقيق موضوعه.

وأما الشرط فقد جاء عباءة تضم أبيات القصيدة من البيت السادس إلى البيت الرابع عشر لتعلق الأبيات بالناقة التي جاءت صورتها في جواب (إذا الشرطية) غير الجازمة للفعل النحوي ، القادرة على تحقيق ما بعدها رغبة قاطعة من غير قطع لضعف الشاعر أمام المرأة ، ولو أنه يظهر العزم والإرادة لكن شيئاً لم يتحقق بغير الافتراض والإخبار والقص ، وما أكثرَ ما يزين خيالَ الشعراء توافه الأشياء ! وما أكثر ما جعلوا الخسيس ثميناً بقوة قولهم !

وما أظن عمرة أو سمية لو سمعت كلامه إلا قالت : إنه قول شاعر ، ولا يفلح الشاعر حيث أتى.فالشرط رديف الاستفهام من جهة أن كلاً منهما طلبي لا يحتمل التصديق والتكذيب ، ولا حقيقة له في العالم الخارجي[٢٥ ، ص : ٣٠٠]ولكنه يوقف فعلاً على فعل آخر ، فما تقدم نيةٌ موقوفٌ تحقيقها على انقطاع الوصل لا دوامه ، فإن انقطع الوصل تحقق السفر ، والرسالة لم تصل إلى عمرة أو سمية ، وظلت مجرد أحاديث للنفس ، وقصصاً بغية تسليتها عما هي فيه ، وتعزيتها بإعراض عمرة أو سمية ، وغنائها بالحلم بحياة

سعيدة على حمق وبلادة وانتفاء السمع أو التواصل بينه وبين عمرة ، وما ذلك بعزيز ، ذلك أن الظليم والنعامة بهذه الصفات وتحقق في حياتهما ذلك المشهد السعيد ، فما قولك في البشر؟ فهم أولى بتك السعادة من البهائم والأنعام ، وهل تضل الجاهلية بأهلها هذا الضلال كله؟!! إنها قصيدة متفردة في طولها وتأثيرها وطريقة بنائها ووحدة انفعالها من بداية النص إلى نهايته على نحو يجعل لها شخصية متفردة في صدق الشاعر مع نفسه ، وصدق إبداعه ، ولا يضيره أن يكون على خلاف ذلك عند المحبوبة التي لم نسمع لها صوتاً ، ولا زفرة ،أو نظرة تحمل العطف والحنان لهذا الشاعر المسكين ، ولم يستطع أن يصرح بما عنده بغير القصيدة ، ولا تجد أخباراً تعين على معرفة أثرها في مختبر الحياة نفسها عند عمرة أو سمية ، وضعف الإرادة ظاهر في القصيدة ولو أن الشاعر يهمُّ بقطع علاقته مؤقتاً بها مذكراً بخسرانها ما تتمناه أي امرأة عربية في زوجها من نعوت الرجال الواجبة أو اللازمة لهم ليكونوا من البنى الفوقية المذكورة عندهم.

ومن أساليب اللغة المخضلة بالانفعال أسلوب الرجاء (ولعل ما منعتك ليس بضائر) فالمنع حرمان والحرمان ظمأ وأذى ، والشاعر يرجو ولا يفقد الرجاء بأن امتناعها عن الوفاء بمواعيد الغزل ، والخلف بالأيمان لن يضيره ، ولعله يذهب بعقله الباطن الموجه بقيم المجتمع إلى أنها تتمنع وهي الراغبة ، ويرى أنها تفعل ذلك تمكيناً لها في نفسه ، بيد أن نفسه قلقة فليس بين الرفض والتمنع فرق كبير يمكن ملاحظته مع إظهار الجدية لغير متمكن في علاقات النساء ، وهو يوهمها بالسفر ، والتوجه إلى غيرها ليتفجر حبها الكامن إن كان قائماً أو موجوداً على جهة الاستمرار دون انقطاع أو ميل إلى غيره ، لكنه كان متردداً في إسماعها هواجسه ، ذلك أنه يرجو للعلاقة أن تظل قائمة في الظاهر يتمتع بالمنى ويقوى به الرجاء ، وهو أفضل عنده من انقطاع العلاقة ، ولو أن ما يجري في نفسه أو عقله يشير إلى وجوب الوصول بالعلاقة إلى البتر والبحث عن سواها ، بيد أن تعلقه جعله يكتم ذلك في نفسه ، ولا يظهره بغير الشعر ، إذ يتطهر به من كبت الشاغل في صدره.

فمن الإنصاف الإشارة إلى أن القصيدة لم تقدم مشاهد حية بحضورها الحسي لكنها قدمت مشاهد محتملة إذا جاءت في صيغة تحتمل الاستقبال ، وماضية مسترجعة من جهة التذكر ، وآية ذلك فيما يأتي من صيغ تعبر عن الحقائق الآتية : إن صيغة الاستفهام تحمل معنى انتظار الجواب ، وهو مستقبل عند قائله ساعة قوله ، بيد أنه ظل مفتوحاً على احتمال المستقبل في قصيدة ثعلبة ، لأنه لا جواب لسؤاله بغير المواعيد التي لا وفاء لها والأيمان التي لا تصدق ، مما يجعل الاستفهام مستمراً على جهة إنكار الحال ، وتحوله من طلبه الفهم إلى تقرير الحقيقة المرة المؤكدة بنفي الإجابة لمطالبه.

وجاء الشاعر بصيغة اسم الفاعل (مسافر) من صيغة الفعل الرباعي (سافر) ليدفع فعل السفر عن الوقوع حقيقة والتلويح به على نية التحقيق في قابل الأيام إذا نَوَّنْتَهُ ، ولكنه جاء من غير تنوين ليضع التردد والحيرى (٣) على سمات الشاعر في نصه الإبداعي نفسه ، وعلى موقفه ، والماضي إذا في سياق ما يحتمل الاستقبال كان مؤكداً على جهة بيان العزيمة على السفر ، وليس أنه قد سافر ، ومثل ذلك يقال في تلبسه بصيغة الرواح ، فهو يعلن أنه سيسافر مساء لبرودة الجو ، وليس أنه عائد إلى البيت إلا إذا كان أهله في الموضع المقصود بالرواح ، وليسوا من أهلها ، فكأن الرواح فعلٌ له ، وكذلك التبكير ، فقال : (أو باكر) وهو يريد مبكراً في سفره صباحاً ، وفي إسناد حركة الزمن إلى المسافر [وهو يريد نفسه على جهة التجريد] ضرب من المجاز العقلي ، وأعرض عن صيغة (مبكر) إلى صيغة (باكر) ليجعل زنة اسم الفاعل من الثلاثي (بكَرَ) وليس من الرباعي (بَكَّرَ) على جهة الإعراض عن المراد على نحو تكوين الموقف النفسي عنده ، والتردد سمة واضحة ، إضافة إلى موجبات الوزن في ضرب البيت ، ولو كانت نفسه بغير التردد لجاء الأمر على سمت واحد في موافقة اللغة والنفس والوزن معاً.

ومثل ذلك (فليس بناظر) فقد أعرض عن صيغة (منتظِر) إلى صيغة (ناظر) وهو إنما يريد أنه منتظر السفر أو الإجابة عن تساؤلاته وأسئلته ، وتحقق حاجاته ، فساقه سياق النفي ، وعكس الإسراع بالتخفف من زيادة البناء ، وهو ناظر نظر الحس ، ونظر النفس لمواعيدها وأيمانها..وعلى هذا يقاس ما كان على شاكلة ما تقدم من ألفاظ عدل بها عن صيغتها عدولاً غير مقصود بوعيه لكنه من آيات الاختيار الباطن الدالة على التردد والتعلق والتحير.

والشرط غير الجازم يدفع نحو المستقبل بما هو شرط غير أنه مقرون بانتفاء صفة الوصال ، مما جعله مؤكداً باعتبار دخول (لم) على المضارع (يدوم) وهي تقلبه نحو الماضي لكنه خبر للخليل منفياً عنه صفة الدوام من غير أن تنفى عنه تلك اللحظات التي أقسم على وعوده لكنه لم يفِ بأيٍّ وعدٍ قطعه على نفسه ، وفي العدول عن المضارع إلى المضي إيحاء برغبة الاستمرار بالمضارعة التي تجعل للعلاقة ثبوت الإعراب للأسماء ، لكنها ما لبثت أن تلاشت بالنفي والجزم إلى الماضي ، والقطع مبني كما قلنا على انقطاع الوصل ، وهو سيقطعه بالرحيل..فكأن الشرط دفع للمستقبل ، والأمر دفع آخر إلى المستقبل القريب ، مما يعكس طبيعة التردد والقلق وارتباط المستقبل بالحال والماضي ، وفي ذلك تقلب العقل والنفس معاً في وساوس لا نهاية لها ، والحلول المعروضة لا تقطع أمراً دون أمر ، ولا تحط على جهة دون جهة فهي نية على المفاصلة لكن تعلقه بدا غالباً بنهايات المقاطع وصورها ومشاهدها.

---

(٣) (الحيرى) مؤنث (حيران) لا تلحق التاء مؤنثها.

وفي واو رب المتكئة على نداء واستفهام عرض مغرٍ للمرأة ، يعكس معنى الرجاء والمحاولة قبيل تحقيق معنى السفر ، وفي عرضها مقرونة بالماضي (باكرتهم.. ، فقصرت يومهم.. حتى تولى يومهم..) (وزعتها..) (بتُّ) (ظأرتهم.. ، وخسأت باطلهم.)

يلحظ قوة الإرادة في مشاهده فقد بكرهم والتاء لنفسه محل الفاعل ، وفي التبكير معنى المبادرة والسيادة لأنه خدمهم (وعقيد القوم خادمهم ، أريد عند البدو) ومبادرته كانت جزءاً من خدمة الضيف أو الصديق ، وأظهر متعتهم بمجلسه ؛ بقصر النهار في مشاعرهم لأنه مضى من غير أن يشعروا به لما قدمه من أجواء الفرح الجاهلي لهم بالخمرة والعود وصوت المرأة والجزور التي ذبحها لهم.. ومن قوة إرادته وسطوة فروسيته أنه يشتت الفرسان المغيرين كالجراد كثرة وحده فيفترقون أمام سطوته وفروسيته ، ويتفرق جمعهم كناية عن شدة رعبهم منه ، ففي وزعتهم تلتقي قوة الإرادة والشجاعة والبسالة في الميدان مرارة لا يطيقها إلا فرسان الفرسان. وفي قوة العقل جعل الفعل ظأر مسنداً إلى تاء المتكلم ليدل على طاقته وقدرته العقلية على تحويل حجة الخصم له وليست لخصمه ، وفي هذا إشارة إلى شدة البيان والعقل أو الجنان.

واضحة صيغ الأفعال الماضية في دلالتها على التحقيق ، وواضح أن الشاعر يربط الفروسية بالكرم ، وبالحكمة والعقل ، وكل ذلك من مقومات جمال الرجل بعين المرأة العربية في تلك الأزمنة ، وهي وسائل استعطاف تشير إلى قوة سلطانها عليه ، حتى بات يعرض نفسه وحياته عليها ، ويستخرج منها مواقف الفخر والسؤدد إغراء لها.

وفي ظل المشاهد لمحنا طرائقه في تحريض أحلام المرأة بفارسها ، وما كان رفضه الظاهر وإصراره الظاهر إلا قناعاً يخفي ضعفاً أمامها يدفعه عن نفسه ، بيد أن أعماقه تبدو شفيفة عما يجول فيها من ضعف أمام حبه لها ، وهو في المحصلة تركها إلى الناقة ، وشد الناقة إلى الظليم ، والظليم إلى النعامة ، ثم شرع يدور حول شخصيته ونفسه ومواقفه ليظهر لها بصورة فارس الأحلام المغرق في قيم المثال ، فكأنه ظل يدور حولها لأنها لم تغادر ذهنه في كل حركة تدعوه إلى التخلص من سلطان حبها ، فقد كانت تبدو في أسباب المشاهد أو في مقاصدها أو في أطيافها العميقة ، فكأن ما قدمه في القصيدة من عوالم بناها في الطبيعة أو المجتمع لولاها لم يكن لها بناء ، أو لم يحصل ، وهو في ظل ذلك الحب يهددها بجدية فكرة المفاصلة والرحيل من غير أن يفعل شيئاً يتعدى التهديد ، فكأنه يختبر إرادتها بهذه الهواجس التي أبداها.

تفرد القصيدة

تفرد القصيدة لا يعني خروجاً على ضوابط الشعر عند العرب من وزن ، أو قافية ، أو لغة ، أو معنى يشتق من طبيعة الحياة العقلية والنفسية والانفعالية أو الطبيعية للإبداع العربي في الشعر ، لكنه تجديد يتناول طريقة تنظيم القصيدة على ما هي منظومة عليه في نفسية الشاعر نفسه ، وإعادة ترتيب الحياة على نحو ما توجبه مقتضيات الفن

الشعري عند الشاعر نفسه، مما يعطي عمله خصوصيته، ويمنحه بصمته، وتفرده في سبك الصور الفنية أو المشاهد الجمالية على نحوٍ يخدم مقاصد القصيدة والمبدع معاً، حيث تعانق النفس الحياة على قبة الفن والإبداع الشعري. وحسب الدراسة أن تفتح بابين لتفرد هذه القصيدة، وهما باب تنظيمها وترتيبها، وباب الإبداع في الصور والمشاهد.

أما طريقة بناء القصيدة فقد سلف الحديث عنها في أفكارها، وتسلسلها على نحو لا تكاد تجد قصيدة عربية سارت على نهجه نفسه في الجاهلية، وما كان سائراً على نهجه في مطلعها ربما تأثر به، وهو ما تتناوشه الدراسة في حقل التأثير المبرز للطاقة في القصيدة، وما كان من مشاركة في ذكر الحيوان ففيه لقاء من جهة طبيعة الحياة الجاهلية مادة لا فناً وأداء شعرياً يكشف عن ساق الإبداع عند الشاعر إذ جعل للنعامة عقلاً وهي الحمقاء، وجعلها تنضد بيضها، وتعود إليه، وهي ليست على هذه الحال في حقيقة أمرها غير الفني، وما جاء من حديث عند غيره من متأخري الجاهلية فعنه أخذوا وبخطام قصيدته أخذوا وبنار إبداعه اهتدوا، فله السبق وتمام الحكاية على بساطتها في الظاهر. وقد برزت فكرة التوازن والتناسق فيما سبق من دراسة الانفعال والتوازن في الطاقة مما لا حاجة إلى إعادة القول فيه، وفيه معاني التميز قياساً بسابقة الزمن، واتزان النص في ضوء توازن النفس المبدعة. وأما الصور والمشاهد ففيها جهتان الأولى الصور التي اقتفت أثره فيها الشعراء ولها موضع بسطٍ لاحق، والأخرى جهة الصور التي قاربها الشعراء لكنها ظلت على تركيبها تشع دالة على تفرد الرجل قياساً بمن وصل إلينا من أشعار شعراء الجاهلية، وهي: أسحم مائر، وبحرف ضامر، وفننان من كنفي ظليم نافر، وسقاط ليف الآبر، وطرفت مراودها، وغرَّدَ سقبها بالآء والحدج الرواء الحادر، وفي الحروب مساعر، وقبل لغو الطائر، ولا ينثنون إلى مقال الزاجر، وأقصر همها حتى بدا وضح الصباح الجاشر، تقذي صدورهم بهتر هاتر، ظأرتهم على ما ساءهم، يدأ العدو زئيره للزائر.

ففي كل صورة بنية فنية تتصل بالزمان والمكان والبيان وعناصر تتناسق كلٌّ منها لغة ونفساً وفناً وظلالاً فكرية ونفسية وجمالية، وله نوع أو تسمية تشتق من مادة الصورة الحسية، أو وسيلتها البلاغية (تشبيه أو استعارة أو مجاز أو كناية) أو تشتق من طبيعتها (إلهية أو عقلية أو بسيطة أو مركبة، أو صافية أو مشوبة، طبيعية أو صناعية، يقظية أو نومية..)الخ.

وحسبك أن تجد هذه الصور بهذا النظم مما تفردت به قصيدة ثعلبة، ولا أظنه سُبِقَ إليها، وهي المشتقة من البُنى الاجتماعية: (ولو حلفت بأسحم مائر) لم أجد أحداً من الشعراء وصف الدم بالسواد (أسحم) وهي من صفات السحاب أو الماء الهاطل منه من باب تسمية الشيء بمحله أو بسببه أو بصفته أو لونه، وليس من جهة طبيعة المادة لأن الدم إنما يسود لونه بعد مرور بعض الوقت على تفجره.

وفي الحلف إشارة إلى التعظيم لشأن هذا الدم، وقد ناسبه أن يجعله موصوفاً بشيء من ماء السحاب، ولا يسود دم الهدي إلا بعد مضي وقت على ذبح القربان، فكأنها حلفت أن تنجز له وعداً فإن لم تفعل وجب عليها

أن تذبح حيواناً أليفاً تكفيراً عن يمينها ، ففي الصورة تقديس لليمين نفسها وميثاق يعقد بها ، ولم يشر الشاعر إن كانت تقدم لله أو لأوثان العرب ، وفي الحالين لا تنتفي صفة الجاهلية بدليل ظهور المرأة الأحمسية الدالة على بقايا دين إبراهيم عليه السلام في قصيدة الشاعر ، فكان الحلف مناسباً مناخ المعرفة الدينية في عرب الجاهلية.

وفي صورة الحلف التي مضى بها الزمان وحملتها (لو) من المضي إلى الاستقبال ، على طريقة أنها كثيراً ما حلفت بدم البدن ، ولم تفِ بوعدها وحنثت أيمانها ، ومستقبل هذه الأيمان محمول على ماضيها. وفي الصورة معنى التحالف بالدم بين أبناء القبائل ، فهل أراد أنها غمست يدها في الدم السائل توثيقاً لتحقيق وعد له بالزواج ، فأخلفت قبل أن يجف الدم ، لكنه ظل وفياً لوعده وأخلفت مواعيدها وحنثت يمينها الغموس ، فكانت دارية بأمرها قبل حلفها ، فلعل ذلك قد كان ، فهو يفخر بوفائه للعهد ، ويكشف عن حنثها وخلفها.

وقريب من هذه الصورة صورة الشاعر وهو يقطع لبانة المحبوب بالناقة التي تشبه الحرف الضامر (فاقطع لبانته بحرف ضامر) إن القطع الحسي يحتاج إلى سيف بتار إشارة إلى فظاعة فعلها يوم أخلفت موعودها وحنثت يمينها ، وبهذا السيف يقتل الشاعر رغبته ، ويبتر علاقته بالمحبوبة ، ولما حضر ذكر المحبوبة تحول السيف إلى حرف الجبل إشارة اكتناز الطاقة والقوة على تحمل طريق المحبة المقرونة بالحرمان ، وهي التي تذيب الأبدان فحاله كحال الناقة التي تشبه حرف السيف تعبيراً عن سرعتها وخفتها في الحركة فهي ضامر لغير علة أو مرض ، وهي ضخمة مكتنزة بالطاقة إشارة إلى القدرة المشتقة من الطاقة العالية التي تتحمل مشاق السفر بالهجير ، ولا تعبأ بالمواقف الصعبة أو مواصلة السير من غير انقطاع ، فكأنها فدن ابن حية شاده بالآجر ، إذ جردها من معاني الحياة العضوية وتحولت في مقاومة مشاق الطريق سرعة كالسيف ، وطاقة في تحملها كقصر بن حية في مواجهة عوادي الزمن ، وهو قياساً بخيامهم أو ببيوت الشعَر يعد من القوة المبهرة للتصور والعقل في مواجهة عوادي الطبيعة وعاديات الأيام.

وسرعة الناقة تذكر بالظليم (فننان من كنفي ظليم نافر) والظليم في حمله وما عليه قد ارتفع وتباعد عن بدنه كما ترتفع أغصان الشجرة عن ساقها ، وفي الظليم بعض الناقة من جهة تداعي الشكل والضخامة وبعض الطائر من جهة جناحيه مما يجعل التداعي مشروعاً للسرعة بالجناحين والطاقة العالية المختزنة بالجسم ، وفي الالتجاء إلى الظليم استدعاء للنعامة ، وقد وضعها الشاعر في مطرٍ ، وفي وقت العشي ، وفي شبع وري ، لتكشف بمخيلتك وتصورك المبني على خبرة حسية بها في مثل هذه الحال ، وجعلها تتذكر بيضها ، وليس ولدها ، وهذا كله يدعوها إلى زيادة سرعتها ، فأراد الظليم سبقها فكان يباريها أي يتبعها لشدة عدوها ، ولو كان حريصاً على سبقها ، وقرنها بسقبها ، وهو يأكل من شجر السرح والحنظل ، وجعل ولدها يغرد كالطائر فرحاً بالمرعى ، ولم يعبأ به في مشهد الإياب إلى البيض ، فهل تركه لمرعاه؟ وهل تركه لخيالنا ليربطه بموكب أمه وأبيه؟! وتخير تسمية السقب للدلالة على ذكورته موحياً بصغره دون أن يكون صغيراً على حقيقة دلالة اللفظ عند الأصمعي كما مرَّ آنفاً.

وانتهى المشهد باحتضان البيض رافعة رأسها عالياً ؛ ذلك أنها تحفظ نفسها — والبيض بعض منها- في الحياة ذلك أن الأولاد يحملون دماء آبائهم ، وليست كعمرة التي ظلت بعيدة من مثل هذه الحياة المطمئنة. وصورتها ، وهي تمد رأسها جاثمة على البيض استدعت في ذهنه صورة المرأة الأحمسية في النصيف الحاسر ، متلفتة متطلعة حولها خوفاً أو أمناً بالحياة ، وما تحسر المرأة البدوية إلا في مواطن الخوف أو مواطن الأمن الشديد في بيتها ، فإن أراد أنها في سرعتها كانت كالمرأة الأحمسية لا تفطن إلى نصيفها رغبة في إدراك بيتها محل أمنها من الروع ، كما آبرُ النخل لا يلتفت إلى الليف اليابس لانتفاء الحاجة إليه ، أو رغبة في تقديم الأهم على المهم في حال المرأة الأحمسية.

هذه بعض الخطوط التي ربطت الصور التي تفرد بها ثعلبة في هذا القسم من قصيدته ، وهي مشتبكة بنواصي القصيدة ومتربعة في جهاتها المختلفة ، فهي جزء من الفن وجزء من الحياة وعلى محيطها ينبت الفن والخيال ومعالم الجمال بالمناسبة والمواءمة بين الصور والمشاهد التي عرضت في جيوب الزمن الماضي أو المستقبل على حركة الذهن بهواجس العلاقة بين الشاعر وسمية أو عمرة.

وفي القسم الثاني مشهد الكرم على الكرام فقد ربط كرمه على أصحابه وشجاعتهم بصورة متحركة طبيعةً وطاقةً على خبرة سابقة بهم (وفي الحروب مساعر) فهم كرام بسطوا أكفهم للكرم والعطاء ، وهم كالنار المُسَعَّرَةِ في الحروب على الأعداء شجاعة واقتحاماً ، فإذا كان كرمه واضح المعالم في هذه اللوحة بما قدمه لهم فإنه بحاجة ليؤكد شجاعته بصورة اقتبسها الشعراء عنه ، وهو يرد خيل الخصوم التي كانت كالجراد كثرة وشراهة (ومغيرة سوم الجراد وزعتها) فتواضع ورد الأمر إلى حصانه القوي ورمحه المثقف في إغارته على الخصوم ، فأضاف صفة التواضع إلى صفتي الشجاعة والكرم ، وفي الإشارة إلى شجاعة الرجال تبيان لارتباط الكرم بالشجاعة على بذل المال تمريناً للشجاعة في بذل الأنفس في الميدان ، وهو ما جاء به القرآن مقدماً بذل المال على بذل النفس بقوله : ﴿ٱنفِرُواْ خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَٰهِدُواْ بِأَمْوَٰلِكُمْ وَأَنفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ﴾ [سورة التوبة : ٤١] مما يكشف عن عبقرية المقاصد التي بنيت لها الصور والمشاهد.

ومن الصور البديعة قوله(وقبل لغو الطائر) فهي كناية عن تبكيره قبيل ظهور تلك الصورة الصوتية التي تنتشر في الفضاء ، وقت الصباح (لغو الطائر) دون رؤية الطير أو تحديد اسمه أو نوعه ، وقد بكر اليقظة ليكشف عن وقت ابتداء كرمه حتى لا يظن أنه إنما أكرمهم في طرف من النهار دون طرف ، فجعل اختياره للتبكير يحقق له إسراعاً في المبادرة واغتناماً للوقت بطوله ، وجعلهم لا ينثنون إلى مقال الزاجر ، إما لنشوتهم بما أصابهم من متعة السماع والنظر والتذوق ، وإما لعزتهم ومهابتهم ومهابة داعيهم عند الناس ، فما يجرؤ أحد على زجرهم عما يفعلون تكريماً أو خشية على اختلاف مواقع اللوام ، وهي صورة صوتية تناسب صوت العود وغناء المرأة ونشوة الخمرة. ومن صور كرمه وعفته أنه يقصر وقت المرأة الغريرة التي إذا غامرت بالذهاب معه إلى بيته فقصر عليها

يومها وخوفها بلطف علاقته بها، وحسن حديث لها، فيضيع الوقت ويتلاشى قلقها، وهي لا تدري كيف مضى لحلاوة معاشرته وعفته، وصورة (أقصر همها) جعله قصيراً بقصر الشعور بالزمن، وفي البيت أنها باتت عنده، وصورتها تعكس الاقتدار على تقصير الهم بطي الشعور، وزيادة التعلق به، مما يجعل سمية تغار، أو تتحرك بعواطفها نحو مثل تلك الليلة، وقد جعلها أمثولة تمثل لون حياتها معه لو أنها توافقه الهوى والوعد والحلف بدماء البدن الموارة بغزارة.

وصورة الصباح الجاشر كانت إطاراً لتلك الليلة التي بات يقصر فيها هموم تلك الفتاة الغريرة من غير أن تكون ليلتها مطيرة، ولا طويلة على نحوٍ يخالف فيه الشعراء في زمنه، ويجعلها من الصور المتفردة، وهذا الصباح كان خاتمة ليلة الفتاة الغريرة الجاهلة بمراد الرجال منها، والراغبة بالمغامرة معهم، والصباح الجاشر يراد به انفلاق الصبح، وإطلاق الخيل بالمراعي، ونومها بعيداً من بيتها مرعية بغير أهلها ومنزلها، ولعلها أصابها سعال وأصبح في صوتها بحة، وفي (جشر) وضع غير طبيعي قد أصاب الفتاة تحمله صورة اللفظ (البنية) وإيقاعها الصوتي في النفس، وفي (الجاشر) معنى يوافق مقتضى حال الصبية في قومها، وأهلها، وسوء اعتذارها من مبيتها بعيداً من أولي أمرها، ومرعاها، ومجثم تربيتها، ومرارة تجربتها، وسوء فعلتها، وفيها ما يؤكد سوء صنيعه على ادعائه ما ادعى لنفسه من العفة.

ومن آيات حكمة الشاعر محاجة الخصوم إذ صَوَّرَ كلامهم بصورة القذى لكنه قذى الصدر ووسخه وقيحه، وجعل الفعل (تقذي) مضارعاً ليدل على حركته واستمراره، وكانت إجابته عن تلك الأقذاء القبيحة الضعيفة صورة من جنسها (ظأرتهم على ما ساءهم) أي عطفهم مكرهين على ما ساءهم من الأمر، وخرج بالقضية مما يريدون إلى بغيته حيث يكرهون، وقد جعلهم كالنياق التي تعطف على (البو) أو غير أولادها، وجعل باطلهم حجة له لا عليه، وهذا من رجحان عقله، وزيادة فطنته. مما تقدم تبدو أصالة التفرد بالصور نفسها، وبشدة ارتباط بعضها ببعض، وشدة تعلقها بغرض الشاعر، مما يجعل القصيدة متفردة بمنهج بنائها، وجمال صورها ومشاهدها، وشدة ارتباط أجزائها على جدة ما قدمه الشاعر، فكان مزية لقصيدته تسجل له، وأعطى مفاتيح الصور لغيره ممن اتبعه، فكانت القصيدة متفردة طاقة وانفعالاً ومنهجاً وصوراً ومشاهد جمالية، مما يدعو إلى دراسة أثرها فيمن كان في زمنه أو جاء بعده من الشعراء.

التأثير في الشعراء

لا شك في أن القدماء وقفوا على بعض صور التأثير، ولا ريب في أننا سنلحظ بموجب القراءة بعضاً مما وقع من تأثير لم يتنبه إليه القدماء.

أما ما تنبه إليه القدماء فمذكور منهم الأصمعي ، وقد جاء رأيه عند أبي عبيد البكري ، إذ يقول معلقاً على اقتفاء لبيد خُطَى ثعلبة : ((وأخذ لبيد معنى قوله : /ألقت ذكاء يمينها في كافر / فقال[٢٦ ، ص : ٣١٦]:

حتى إذا ألقتْ يداً في كافر وأجَنَّ عورات الثغورِ ظلامُها

وتبعه ذو الرمة فسرقه وأخفاه ، فقال[٢٧ ، ١/١٩١]:

ألا طرَقتْ ميٌّ هَيوماً بذكرها وأيدي الثُّريَّا جُنَّحٌ في المغاربِ

والمعنى في جميع ذلك الدنو من المغيب ، قال الأصمعي : ((أول مَن ابتكرَ هذا المعنى ثعلبة بن صعير، وهو أقدم من جد لبيد))[٢٨ ، ٢/٧٦٩]

وهذا القول سبق إلى حكايته ابن قتيبة[٢٩ ، ١/٣٥٨] سوى ما جاء من حديث الأصمعي عن ابتكار ثعلبة مما أوجب تقديم ما حقه التأخير لتقدم الأصمعي على ابن قتيبة.أما لبيد فشاعر مخضرم أدرك الإسلام ، وتوفى في بداية خلافة معاوية ﷺ وكان من المعمرين فقد عاش سبعاً وخمسين ومائة سنة[٣٠ ، ص : ١٤٩]، وهذا يؤكد سبق ثعلبة وتأخر لبيد على طول عمره في هذه الفانية ، ويؤكد رأي البكري في أن لبيداً أخذ عن ثعلبة صورة الشمس بل لفظها أيضاً باختلاف يسير، وتظل شهادةُ الأصمعي أسد الشعر والغريب والمعاني [٣١ ، ص :٥٨] لثعلبة أنه أول من ابتكر هذا المعنى دالةً على سبق فني ، وزمني معاً مما يعين على إدراك قيمة ما ابتكره من معنى ، وإنما أراد الصورة التي حملت المعنى ، أو معنى المعنى الذي ترمي إليه الصورة أو المشهد ، والعرب تسمي الشيء بما يؤول إليه على طريقة المجاز المرسل في التعبير عما في النفس ، ليكون الإيحاء بمعاني الغروب موافقاً لغروب العلاقة بين ثعلبة وعمرة ، ولتكون موافقة مسرح المشهد للنعامة والظليم وهما يتسابقان إلى البيض موافقة لحلم الشاعر بمشاركة المحبوبة بمثل هذا المشهد ، وليكون الغياب لا لقاء بعده ، وأن الأوقات (المهلة) تنقضي كما ينقضي النهار ، والشاعر ممسٍ عل نية السفر ، أو مصبح وهو على عزيمة السفر ، وقد قرر أنه مسافر ، وأوحى بسبلٍ شتى أنه ممن يفي بوعده ، وأن له عزيمة قوية وقادرة على الوصل والقطع ، ما لم تتدارك عمرة الموقف بموافقتها على الوفاء بالعهد والحلف على أنها ستفي له بوعدها ، وجعل مشهد الغروب دالاً على الحقائق الطبيعية وعلاقتها بحقائق النفس البشرية ، وحقائق القيم الاجتماعية التي حملتها تربية السادة والفرسان ، إذ جاء بمناقبهم ، وهو يريد لها أن تسمو إلى تلك المكارم التي سما إليها ، ولم يخبرها ذلك بسرد الصفات بل عرضها بمشاهد طواها الزمن كي لا تجادله في أي شيءٍ منها ، ذلك أن الواقع قد كان ، واو رب حملت إليها معاني الكثرة في سياق الفخر.

هذا هو الأمر الذي دارت حوله الآراء في مسألة التأثر، فجعلها بعضهم سرقة[٢٦ ، ص: ٣١٦]، وبعضهم لم يشر إلى السرقة بل جعله قولاً وافق قولاً آخر كابن قتيبة[٣٠ ، ص: ١٥٦]، وكأن ابن قتيبة يذهب إلى أن ذلك من باب توارد الخواطر، فكأنه لم يقطع بسبق أحدهما على الآخر.

وأما ما هدت إليه قراءة القصيدة فأمور كثيرة تشير إلى قوة تأثير الشاعر في غيره من الشعراء الذين أدركوه أو لم يدركوه، فمن ذلك بناء المطلع، إذ يبدأ الشاعر بإعلام عمرة أنه على نية السفر، ويطمع بوداعها ليحصل على متعة الحديث والنظر إليها قبل السفر، وقد جاء هذا المعنى في مطلع قصيدة الأعشى، ميمون بن قيس (- ٧هـ) وذلك إذ يقول[٣٢ ، ص: ٣٠٠]:

وَدِّعْ هُرَيرةَ إنَّ الرَّكبَ مُرْتَحِلُ وهَلْ تُطِيقُ وَدَاعاً أيها الرَّجُلُ

فالشاعر يبدأ القصيدة بفكرة توديع هريرة، وهو ينفي عن نفسه القدرة على احتمال فكرة البعد عنها، وقد بدأ بفعل الأمر (ودِّعْ) وهو يخاطب نفسه، ويسمي هريرة كما سمى ثعلبة عمرة، ويستخدم الاستفهام بمعنى النفي والإنكار على النفس قبول فكرة البعد، وهو بهذا إنما يحاكي ثعلبة أو يحاكي شاعراً سار على خطاه، ذلك أن ثعلبة أكبر من جد لبيد، أي هو أسبق منه بجيلين، ولو جعلت الجيل بستين سنة فقد تقدمه بما يقارب مائة وعشرين سنة قبل الإسلام، والأعشى أدرك الإسلام ولم يسلم مما يجعل مطلعه مقتفياً أثر ثعلبة في توديع المحبوبة، والتأثير لا يعني طباق الأحوال والصور، ذلك أن عرض الأعشى عرض المطمئن إلى محبوبته على شيء من العتاب، وعرض ثعلبة عرض اليائس من تحقيق المواعيد، وهو يهدد بقطع العلاقة على شيء من التعلق بالمحبوبة، والعتاب لأنه ليس ممن يقبل عناد المحبوب من غير جزم بنهاية العلاقة وتبيان مصيرها.

وأقرب الشعراء إليه مدخلاً على غرضه المثقب العبدي، وذلك إذ يقول في أول قصيدته التي على النون[١ ، ص: ٢٨٨]:

أَفاطِمُ قَبلَ بَيْنِكِ مَتِّعِيني وَمَنْعُكِ ما سألتُ كأن تبيني
فلا تعدي مواعد كاذباتٍ تَمُرُّ بها رياح الصيفِ دوني
فإني لو تخالفني شمالي خلافكِ ما وصلْتُ بها يميني
إذاً لقطعتها ولَقُلْتُ بيني كذلك أجتوي من يجتويني

فهو يتخذ موقفاً جاداً وحاسماً ، على أنه يحتمل من فاطمة ما لم يحتمله من نفسه ، لأنها أثيرة لديه ، ومقطع قصيدته يذكر بمواعيد عمرة ، وقد بعدت من التحقيق ، كما بعدت مواعيد فاطمة فذهبت بها رياح الصيف دون الوصول إلى الشاعر ، وقد كان المثقب يود المعاملة بالمثل.

وهذا ما حامت حوله قصيدة ثعلبة في مطلعها ، فإن كان المثقب معاصراً لثعلبة فإن مثل هذا التشابه يفسر بطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة في تلك الأزمنة البعيدة ، وإن كان المثقب أقدم من ثعلبة فلا يبعد أن ثعلبة تأثر بصنيعه الفني إعجاباً به ، فكان قوله مناسباً فخرَهُ ، وكان قول المثقب مناسباً غرضه في إعتاب الملك عمرو بن هند ، وإن جاء المثقب بعده ، فالفضل للمتقدم منهما.

ولعل سعية بن غريض الشاعر الجاهلي اليهودي القديم كان قريبَ عهدٍ من ثعلبة ، ذلك أنه ساق كلاماً في مطلع قصيدته شديدَ الصلة في فضائه بما جاء به ثعلبة ، وذلك قوله[٣٣، ١٢٢/٢٢- ١٢٣]:

لُبابُ هَلْ عِندَكِ مِن نائلِ   لعاشقٍ ذي حاجةٍ سائلِ
عَلّلْتِهِ مِنكِ بما لَمْ يَنَلْ   وَرُبَّما عَلَّلْتِ بالباطِلِ
لُبابُ يا أُختَ بني مالكٍ   لا تشتري العاجل بالآجلِ
لبابُ داويني ولا تَفْتُكِي   قَدْ فُضِّلَ الشَّافي على القاتلِ

نادى لبابَ واستفهم عن نوالها لعاشق ذي حاجة ، وألمح إلى التذاذه بمعاودة النص على اسمها مراراً ، وقد سبق لها أن عللته بما لم ينل ، وربما عللته بالباطل على جهة الكثرة لمعنى (ربما) مما يناسب فخر المرأة بهذا الشأن ، ودعاها إلى اغتنام الفرص ، وجعل تحقيق رغباته دواء له من حبها ، ومال إلى الحكمة والتعقل بقوله قد فضل الشافي على القاتل ، مما يجعل اليهودية القديمة تختلف عما تراه من ميل شديد إلى القتل. فهو مطلع شديد القرب مما قدمه ثعلبة ، ففيهما استفهام يذهب إلى النفي والجحود ، وفيهما تَعِدُ المحبوبة ولا تفي ، وفيهما العاشق ذو حاجة من غير فقر ، مما يجعلها حاجة حسية تمتزج بحاسة نفسية ، تأخذ بعدها الحسي باللقاء بين الذكر والأنثى على فراش الحلال أو نزوة الحرام ، وفخر كل منهما بعقله وقوة حجته ، غير أن قوة الإرادة عند ثعلبة تتجلى بعزمه على السفر ، وبقدرته على قطع العلاقة والتهديد بها ، لكن سعية رغب عن ذلك إلى زاوية التضرع للمحبوب والمسكنة ، والعتاب الخفيف ، وفخره بعلمه وتجاربه ، والتلويح بالمعاني الدينية والاجتماعية التي تفضل الطبيب المداوي ، على الفارس القاتل.

يبدو أن الشاعر إذا أراد مخاصمة ، أو عتاباً ، ودع محبوبته ، ولم يكن محتاجاً إلى موكب الظعائن ضرورة بل يمكن أن يذكر الظعائن كما فعل المثقب وكان مقيماً في مطلع القصيدة ، وكانت فاطمة مسافرة فتغزل بها ، ثم أردف ذلك برحيل إلى الملك معاتباً بل معتذراً مما فكر به الملك ، ولم يعتذر لطيف المحبوبة كما فعل النابغة في قصيدته[٣، ص : ٥٤]:

كليني لِهَمٍّ يا أميمةَ ناصبِ   وليلٍ أقاسيهِ بطيء الكواكبِ

فترك المثقب الوقوف على الأطلال وتتبع مواضع الظعائن ، كما تركها ثعلبة لكنه جهز الناقة للسفر ، وتناول صفاتها ، ولم يفعل هذا زهير في دمنة أم أوفى إذ وقف على الأطلال واستمتع بمشهد الظعائن تسلية عن الهم ومتعة بجمال المشهد لأنه أراد السلام بين المتخاصمين من أبناء القبائل عبس وذبيان ، وإن رحلت المحبوبة مصحوبة بقبيلتها ، فقد وجب عليه الوقوف على أطلالها التي هجرتها ، قصداً إلى غرضه الشعري أو الفني. وإذا عدت إلى قصيدة الحارث بن حلزة اليشكري المعلقة وجدت معنى الملل من طول الثواء في قوله[٣٤، ص : ٤٣٣]:

آذنتنا ببينها أسماءُ   رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنهُ الثَّوَاءُ
بَعْدَ عَهْدٍ لها بِبُرقةِ شَمَّا   ءَ فَأدنى ديارِها الخلصاءُ
فَمُحَياةُ فالصِّفاحُ فأعلى   ذي فِتاقٍ فعاذِبٌ فالوفاءُ
فرِيَاض القَطا فَأَوْدِيَةُ الشُّرْ   بُبِ فَالشُّعْبَتَانِ فالأبلاءُ
لا أرى مَن عَهِدْتُ فيها فأَبكي ال   يَوْمَ دَلْهاً وما يَرُدُّ البكاءُ

فأسماء تُعلِمُهم برحيلها ، ومما يُؤلَفُ أن بعض المقيمين يمل من ثوائهم لكن أسماء ليست ممن يُمَلُّ ثواؤه ، وهذا يفسر إعلام الشاعر عمرة بسفره ليرى إن كانت قد ملته أو أنها مازالت مقيمة على عهده ، فكان تعلق الشاعر بها حياً ، على أن ظاهر الكلام يحمل الإعراض ، والعزم على القطيعة عند ثعلبة بيد أن الحارث لم يسند الملل إلى نفسه بل إلى بعض القوم ، ولم يسنده مباشرة إلى أسماء ، ولو أن كلامه يومئ إلى أن مللها كان من طول الإقامة بهذه المواضع التي سرد أسماءها علينا في أول قصيدته ، فجعل الماضي حاضراً بتعاقب تلك الأماكن في سرده ، كما لو كانت أمامه يوم استأذنت أسماء بالرحيل ، وذهبت بنا الظنون أنه يتعقب سير رحلتها ، وإذا به يقف على مواضع منازلها فيما مضى رغبة في استحضار ألوان الذكريات التي

ارتبطت بتلك الأماكن بينهما ، وبكى من توله ودله على الماضي وعلى أسماء ، وتساءل عن جدوى البكاء في مثل هذه المواضع ، وقرر أن بكاءه لا يزيل هماً ولا يغير واقعاً جرت به سفن الأيام.

هذا الملل من المحبوبة التي مضت ساكتة عن همومها التي أخرجتها بعلم القوم ، ولم تفصح فكأنها وهم من أوهام الشاعر ، أو فكرة من أفكاره ، مغلقة بالصمت ، يحكي عنها الاستئذان دون أن يُسمع لها كلمة ، وذلك ليوافق غرض الشاعر من عرض مشكلة القصيدة ، وسفره جزء من أمانيه لينفرد بها ، لكنها لا ترتحل إلا في موكب نسوة القبيلة.

فالملل كان صفة ثعلبة في الرائية فصار صفة بعض الناس عند المثقب ، على تلويح بأنه صفة للشاعر الذي مل بعض المقيمين لكنه لا يمل أسماء ، فكأن أسماء هي الملك عمرو بن هند مضرط الحجارة ، والحارث يود استعطافه إلى حيث بنو يشكر ، ليدع تغلب ، وكان هواه معها ، وكأن الذين ملهم الشاعر هم قوم الشاعر عمرو بن كلثوم ، وكان حاضراً المجلس في ذلك اليوم. صحيح أن الملل صفة نفسية لا تقتضي أخذاً لكنها توضح تشابهاً مظنة التأثر في تصدير القصيدة به ، وكان يسكن البيت الثاني عند ثعلبة فتقدم إلى البيت الأول ليشارك الشاعر وأسماء (المرأة) دون الرمز في الظل الأول للمعنى الشعري. والتأثر بالمعاني كثير من ذلك لبيد إذ عَبَّرَ بغير ما قاله القدماء حتى تكاد تطل عليك الألفاظ نفسها على توزيع آخر لكنه يدور في الفضاء الشعري نفسه من جهة التشابه والاتكاء اللغوي الظاهر[٢٦ ، ص: ٣١٢-٣١٦].

ومن صور التأثير تلك الصور التي برقت لوامعها في كلام الشعراء إعادة صياغة من غير استغناء عن حضور ثعلبة وراء تركيبها على تباعد لفظها لكنها تومئ إليه ، من ذلك قوله : (طول ثوائه) فهذه صورة تبدي الملل من طول الإقامة ، وقلة الحيلة في الوصول إلى مراد النفس ، فكأنه من قوم آخرين أقام بين قوم عمرة بغية اصطياد فؤادها ، فطال الزمن وخشي الإخفاق ، فشرع بإعلان نيته التي أخفاها في صدره ، ثم أراد أن يدفنها في ذخائر نفسه للأجيال القادمة ، وظلت هذه الصورة كامنة في القصيدة حتى خرجت تتمطى في قصيدة أحمد بن محمد بن الحسين الأرجاني (٤٦٠- ٥٤٤هـ) بعد قرون ، إذ قال[٣٥، ١/ ٩٨]:

لولا رجائي ثانياً للقائهِ ما كنتُ أَحيا ساعةً في نائهِ
سَكَنٌ لَهُ أَبداً فؤادي مَسْكَنٌ ما مَلَّ يوماً فيه طول ثوائه

الشاعر هنا ينفي شعوره بطول الإقامة ، ذلك أن محبوبه ساكن في فؤاده من دخيلته ، وليس جاراً له ، أوبعيداً من عينيه ، فهو ينفي الملل من جهته ، مظهر عظيم مودته لها في قلبه ، ومتعة نفسه بهذا المقيم في قلبه ، وهي تجربة أخرى تأخذ التركيب نفسه (طول ثوائه) وتضعه في سياق آخر من التجربة والفن واحد ،

والغرض مختلف، بين الفخر والغزل، ولو أن الشاعر عرض نفي الملل من طول الإقامة في فؤاده على جهة الاعتزاز بوفائه لها وحبه إياها. وضرب الشاعر صورة تفسر ملله بقوله: (فقضى لبانته فليس بناظر) أي حاجته من غير فقر، وإنما أراد لبانته من الانتظار، ولبانته من المواعيد والأيمان، ومما يوجب الالتفات تصور الحاجات النفسية كأنها شيء حسي يقضى أو يفنى شيئاً فشيئاً، فاستحسن هذه الصورة عدد من الشعراء، من ذلك الراعي النميري (-٩٠هـ) وعدي بن الرقاع العاملي (- ٩٥هـ) والحسين بن مطير الأسدي(- ١٦٩هـ) . أما الراعي النميري فقد قال[٣٦، ص:٢٤٨]:

صَدَقَتْ مُعَيَّةَ نَفَسُهُ فَترَحَّلا   ورأى اليقينَ ولمْ يجدْ مُتَعَلّلا
وقَضى لُبانَتَهُ مُعَيَّةُ مِنكُمُ   ورأى عزيمَةَ أمرِهِ أن يَفعلا

وقضى لبانته مُعيَّة ابن عم الشاعر من سباق الكرام في الكرم، مما يجعل اللبانة معنوية تتصل بجود الرجل وكرمه وعطائه، وقضاؤها بالعمل والفعل، أي الارتقاء من عالم الحس إلى عالم النفس، فلبانته ليست انتظاراً لقضاء غرض غريزي عارض تقضيه النعامة والناقة والنخلة من غير تكلف، ولا تذلل في معاني الحب التي يصطنعها البشر في قضاء حاجاتهم النفسية والغريزية بكساء من اصطناع الفضيلة ابتغاء الوصول إلى اللبانة المقصودة المترتبة على ميل كل من الذكر والأنثى نحو الآخر، ولكنها سمو في تحقيق طموح الشهرة بمنقبة من مناقب العرب بمجاراة الكرام، وملحوظ تحول اللبانة من شوق إلى تحقيق المرغوب فيه ليخلد ذكر الشاعر في سلم أهل الشيم كرماً ليدل ضمناً على شجاعته في بذل ماله، ويعمل المشهد على تحقيق الشاعر حلمه بالعطاء والكرم سمة يعلو بها ذكره في المجتمع، وهو دافع اجتماعي كأنما جبل الإنسان عليه كما جبل على غرائزه غير الإرادية.وأما عدي بن الرقاع فقد قال[٣٧، ص: ١٦٥]:

نَزَعَ الفُؤادُ عَنِ البطالةِ والصِّبا   وقضى لُبَانَتَهُ فأَقصَرَ وَانْتَهى
وَأَرَحْتُ حِلْماً كان عني عازباً   ولقد يؤول إلى ضريبته الفتى

وقضاء لبانة فؤاده من الشهوات والصبوة إلى النساء، لانقضاء زمن الشباب، وعودة عقله إليه بعد أن كان بعيدَ السلطان على ميله ورغباته الغريزية، فهذا وجه آخر من لبانات الفؤاد.وأما الحسين بن مطير الأسدي فقد قال[٣٨، ص: ٣٩]:

نَزَلَ المَشِيبُ فما يُرِيدُ بَرَاحا   وقضى لبانته الشباب فراحا
ما كنتُ بائعَهُ بشيءٍ يُشترى   أبداً ولو أنِّي أَصَبْتُ براحا

الحسين يرى أن زمن الشباب قد قضى حاجاته من الأوقات دون الرغبات ، لكن الشباب عزيز على الشاعر ، ولما تقض لبانات فؤاده ، ولو أن الشباب (الوقت) يباع ويشترى ما باعه مختاراً أو متطوعاً ، ولذلك قد تنقضي أوقات الحاجات و يبقى للنفس تعلق بها ، وهي صورة تجعل لبانات الشباب هي لبانات القلب ، وقد يرحل الشباب بوقته ، وتظل له زيارات في الغدو والآصال ، وهي حقيقة شعورية برع الشاعر في التعبير عنها ، وكانت صورته النفسية خلاف صورة عدي بن الرقاع عند رحيل زمن الشباب. ذلك أن لبانات الفؤاد تلونت بألوان الشعراء ومشاعرهم وتوجهات قصائدهم ، فكانت وحدة التركيب اللغوي غير حاجزة الصورة من الارتواء بسياق النص وسعيه نحو مقاصده ، فاغتنت بتعدد ألوانها ومذاقها ، وفقاً لسياق كل منها. ومن صوره البديعة التي اشتق الشعراء بعضها قوله (وسماع مدجنة) فقد أخذ طرفة ظلاً منها في قوله[١٩ ، ص : ٣٣]:

وَتَقْصِيرُ يَومِ الدَّجنِ والدَّجنُ مُعْجبٌ   بِبَهْكَنَةٍ تَحتَ الطِّرَافِ المُعَبَّدِ

إنما أراد ثعلبة سماع قينة في يوم مدجن بالغيم أو السحاب ، والسماع واللذة في ذلك اليوم أطيب منه في غيره ، وذهب طرفة إلى تقصير ذلك بما لقيه من اللذة ، وهو عين المعنى الذي ذهب إليه ثعلبة بتقصير يوم أصحابه ، وهو معهم.

وكان طرفة يتحدث عن نفسه لا عن أصحابه ، ليعلم تجديده في توجيه الخطاب ، وفي السكوت عن السماع حيث متعة الصور السمعية ، يلتفت طرفة إلى متعته الحسية بجسم القينة ، تحت بيت الشعر أو الخيمة ، زيادة في الدفء والستر ، وليس في شعر ثعلبة إشارة إلى ما أشار إليه طرفة سوى حضور القينة لغرض السماع وربما الرقص ، غير أن حضور الجماعة يمنع العربي من إتيان الجنس على مرأى من الأقران ، وهو سر إعجابهم بالإبل والنياق التي لها مثل هذه الطباع. فبين الشاعرين اتفاق واختلاف لاختلاف الغرض والأحوال والأزمان وزاوية الرؤية التي تحدد محرق الصورة في ضوء المسافة الفاصلة بين منبع الإبداع الضوئي والعين اللاقطة للصورة من سياق الحياة.

ومن الصور التي تركت أثراً لها في أشعار الشعراء، قوله: (وأرى الغواني) صورة حسية يشترك البصر حاسة ترى الأجسام والبصيرة خبرة بسلوك بنات حواء، فهي رؤية يشترك فيها جانب الحس وجانب النفس، أخذ الشعراء صيغتها جاهزة من واقع الحياة المشتركة –إن شئت– أو من صناديق ذخائر الشعر العربي حيث تكمن قصيدة ثعلبة، وترمي الشعر بوهجها، فمن ذلك الأعشى (–٧هـ) إذ قال [٣٢، ص: ١٣٩]:

وأرى الغواني حينَ شِبْتُ هَجَرنَنِي   أن لا أكونَ لَهنَّ مِثلِيَ أَمرَدَا

فالأعشى يرى الغواني يهجرن الرجل إذا شاب، ويرغبن بالشاب من الرجال، وثعلبة لم يشب، وكانت رؤيته أن ودادهن لا يدوم على غنى أو فقر، فعلة الهجر مختلفة السبب لكنها تشير إلى طبع من طباعهن عند الرجال، وهذا شبيه بقول علقمة ابن عبدة [٣٩، ص: ٣٥]:

فإن تَسألوني بالنساء فإنّني   خَبيرٌ بأدواءِ النساء طبيبُ
إذا شاب رأسُ المرءِ أو قلّ مالهُ   فليس له مِن ودِّهنَّ نَصيبُ
يُرِدْنَ ثَراءَ المالِ حيثُ عَلِمنَهُ   وَشَرْخُ الشبابِ عندهنَّ عَجيبُ

ومن ذلك قولُ عمرو بن معدي كرب (– ٢١هـ)[٤٠، ص: ٥٩] :

إنَّ الغَوانيَ قَدْ أَهْلَكْنَنِي وَأَرَى   حِبالَهُنَّ ضَعِيفاتِ القُوى كُذُبا

فالغواني أهلكن الشاعر بما كان يجده من أثر الحب ولوعته، وخرج بحكمة تعبر عن خلاصة تجاربه بأنهن ضعيفات حبال الود، يريد أن حبالهن رمة بالية لا يتعلق بها عاقل، لكن المحب يتحرك بعاطفته فهل يقبل نصح الشاعر الباطن في حكمته. وفي هذا المذهب سعى الشاعر عمير بن شييم القطامي (–١٣٠هـ)[٤١، ص: ٢١٧]:

وَأَرَى الغَوانيَ إنَّما هِيَ جِنَّةٌ   شَبَهُ الرِّياحِ تَلَوَّنُ الألوانا

فهو يرى الغواني في وصالهن وقاية للفتى، لكنها لا تدوم على حال فهي متقلبة تقلب الرياح، متغيرة الألوان، فلا يمكن أن يطمئن إليها ديمومة واستمرارا في الهوى، وهي صورة مبتدعة لطبيعة العلاقة، ولو أن فكرتها خرجت من فكرة ثعلبة إن الغواني لا تدوم على حال واحدة لا لمياسر ولا لمعاسر، فقد ربطت بأحوال الغنى والفقر عند ثعلبة، وربطت بإرادة المرأة ورغبتها عند القطامي، وهي متحولة ومتغيرة لا تثبت ولا تستقر إلا إذا استقرت الرياح، وهذا محال من المحال، فهي كالرياح متغيرة ومتلونة بألوان مختلفات شدة

وضعفاً. وممن رمى الغواني بسهم من رؤيته الإمام محمد بن إسماعيل الحسني الكحلاني الصنعاني (١٠٩٩- ١١٨٢هـ) إذ قال[٥ ، ص : ١٩٧]:

وأرى الغواني إنْ نظَرْنَ إلى شَيبي نَظَرْنَ بأعينٍ شُزر

فالغواني ينظرن إليه بعد أن شاب بمللٍ أو شيء من الكراهة أو البغض لعجزه عن نفعهن ، فهو يؤكد فكرة الأعشى السابقة الذكر ، ولم يكن بثعلبة مثلها.لا ريب في أن الملامح الجمالية واضحة في التعبير والتصوير والإشارات ، وصدق النفس ، وحلاوة التفكير ، ومزية التأثير في متلقي النص على مدى الدهر ، ولو شئت أن التفصيل في كل جهة من هذه الجهات لخرجت دراسة النص عن حدود التقدير ، ولعل تعويض ذلك آتٍ في دراسة قصيدة الحادرة الذبياني من بعد ، إن شاء الله. مما تقدم يتبين أن طبائع النساء مبنية على التقلب ، وقلة الوفاء بالوعد ، وانتفاء معنى الثبات على حال من الأحوال ، وهي على تلك الصفات محبوبة الرجال ، وهم يريدون لها الانفلات في ظاهر قولهم ، ويزدادون بها تعلقاً بامتناعها ، وقد جاءت رؤى الشعراء نابتة على تجاربهم الخاصة ، فتعددت صورة الغواني في أعينهم لخصوص تجربة كل منهم.

وفيما تقدم دليل على المزية في تكوين القصيدة ، وفي الصورة ، والمشهد ، والتعبير اللغوي ، واتباع الشعراء فيما اتبعوه ، وتأثرهم ببعض ما قدمه ثعلبة ، وفي هذا فضل قول يحتاج إلى مقالات أخر ، كلها تؤكد مقومات الفحولة من جهة الطبع مصدراً للطاقة الإبداعية ، والتفرد في منهج بناء القصيدة والتعبير الفني ، والمزية ، وتفاوت أبيات النص تفاوتاً لا يمنع وحدة النسج والمقاربة ، وفحولة القصيدة في تأثيرها في غيرها جزءاً أو مقطعاً صورة أو تركيباً ، فملامحها تظهر في متلقي هذا النص ، كما تظهر ملامح الفحل في أبنائه ، وذلك معنى من معاني تحول الطاقة من جهة إلى جهة.

الخاتمة

وفي الختام كانت دراسة قصيدة ثعلبة جزءاً من البحث عن العلاقة بين الفحولة ومنهج دراسة النص ، وقد قدمت الدراسة شيئاً غير قليل القيمة في توجه منهج دراسة النص إلى مفهوم البحث عن الطاقة في القصيدة ، ومفهوم توازن النص في حركته الإبداعية عند المبدع والمتلقي معاً ، بالنظر إلى أن حياة النص بقراءته ، وفي قراءته يحيا المبدع ، ويستمتع القارئ الناقد ، ببعث النص من قبور الحروف إلى رعشة العقل والنفس والحياة على فضل ما بينهما من الزيادة والنقصان في سلم الفكر والانفعال والعمران.

وكانت مسألة الانفعال مشدودة إلى الطبع بمقدار انجذاب مسألة الطاقة وتفاوتها بين شاعر وشاعر، واختلافها باختلاف الأوقات عند الشاعر الواحد، وإنما ذكرت الأوقات والمراد الأحوال والمناسبات العارضة للشاعر وعليه.

وثمة نتائج أخر يدركها دارسو النص في هذا البحث إذا كانوا قد درسوا كتاب فحولة الشعراء عند الأصمعي، وأدركوا تلك المقومات، ويدركون قيمته العلمية، إذا تيقظت لديهم قيم الإنصاف للمعاصرين، ذلك أن المعاصرة حجاب كما تقول العرب.

إن وفقت فذلك فضل الله يؤتيه من يشاء، وإن تكن الأخرى فعذري أني حاولت، وقديماً قيل: يؤجر المرء على سعيه، ولا يضره انتفاء الوصول إلى الغاية.

المراجع

[١] الضبي، المفضل بن محمد، *المفضليات*، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م

[٢] اللغوي، أبو الطيب، *مراتب النحويين*، محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٤م

[٣] الذبياني، النابغة، *ديوان النابغة الذبياني*، صنعة ابن السكيت، تحقيق: أستاذي المرحوم د. شكري فيصل، بيروت- دار الفكر، ط٢، ١٤١٠هـ= ١٩٩٠م.

[٤] ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، *وفيات الأعيان*، تحقيق: د.إحسان عباس، بيروت: دار صادر، [د.ت]

[٥] الصنعاني، الإمام محمد بن إسماعيل، *ديوان الأمير الصنعاني*، تحقيق: علي السيد صبح المدني، القاهرة، مطبعة المدني، ط١، ١٣٨٤هـ=١٩٦٤م.

[٦] المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن، *شرح اختيارات المفضل*، مازال مخطوطاً ساق صورته إلي الباحث مقبل التام الأحمدي هدية، فجزاه الله عني خيراً.

[٧] درويش، د.أحمد وصحبه، *مناهج في قراءة الشعر وتذوقه*، الكويت- مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ٢٠٠٤م

[٨] الذهبي، محمد بن أحمد بن عثمان، *ميزان الاعتدال في نقد الرجال*، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٦٣م

[٩] رومية، د. وهب، *الرحلة في القصيدة الجاهلية*، بيروت - مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٤٠٠هـ= ١٩٧٩م.

[١٠] أبو ديب، د.كمال، *الرؤى المقنعة*، القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م

[١١] خليف، د.مي يوسف، *القصيدة الجاهلية في المفضليات*، القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٩م.

[١٢] الزبيدي، السيد محمد مرتضى، *تاج العروس من جواهر القاموس*، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ط٢، ١٤٠٧هـ = ١٩٨٧م

[١٣] جمعة، د.حسين، *مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية*، دمشق: دار دانية، ط١، ١٩٩٠م

[١٤] المرزبان، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى، *الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء)* تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة: دار الفكر العربي، [د. ت]

[١٥] حسين، د.عبد الكريم محمد، *نقد أعلام الرواة الشعرَ العربي حتى أوائل القرن الثالث*، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، ما تزال مخطوطة، ١٩٨٨م

[١٦] السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، *معترك الأقران في إعجاز القرآن*، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة- دار الفكر العربي، ١٩٦٩م

[١٧] الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد، *ديوان المفضليات*، تحقيق: كارلوس يعقوب لايل، بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠م

[١٨] السهيلي، أبو القاسم عبد الرحمن بن عبد الله، *التعريف والإعلام فيما أبهم من الأسماء والأعلام في القرآن الكريم*، تحقيق: عبد أ.مهنا، بيروت - دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٧هـ=١٩٨٧م

[١٩] ابن العبد، طرفة، *ديوان طرفة بن العبد*، نشره كرم البستاني، بيروت: المؤسسة العربية، [د.ت]

[٢٠] الدميري، كمال الدين، *حياة الحيوان الكبرى*، دمشق وبيروت: دار الألباب، [د.ت]

[٢١] السيرافي، أبو محمد يوسف بن الحسن بن عبد الله بن المرزبان، *شرح أبيات إصلاح المنطق*، تحقيق: ياسين السواس، دمشق - الدار المتحدة، ط١، ١٤١٢هـ=١٩٩٢م

[٢٢] البستي، أبو حاتم محمد بن حبان، *روضة العقلاء ونزهة الفضلاء*، تحقيق: إبراهيم بن عبد الله الحازمي، الرياض: دار الشريف للنشر، ط٢، ١٤١٨هـ.

[٢٣] الجرجاني، الإمام عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، تحقيق: العلامة محمود محمد شاكر، القاهرة - مكتبة الخانجي، ١٤٠٨هـ= ١٩٨٤م.

[٢٤] أبو ديب، د.كمال، *جدلية الخفاء والتجلي*، بيروت — دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٩م.

[٢٥] الإشبيلي، أبو زيد ولي الدين عبد الرحمن بن محمد، *العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر*، باعتناء أبي صهيب الكرمي، الرياض وعمان: بيت الأفكار الدولية، [د.ت]

[٢٦] العامري، لبيد بن ربيعة، *شرح ديوان لبيد بن ربيعة*، جمع وتحقيق: د.إحسان عباس، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤م.

[٢٧] الباهلي، الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم، *[شرح]ديوان ذي الرمة*، د. عبد القدوس أبو صالح، بيروت: مؤسسة الإيمان، ط١، ١٤٠٢هـ= ١٩٨٢م.

[٢٨] البكري، الوزير أبو عبد الله، *سمط اللآلي في شرح أمالي القالي*، تحقيق: عبد العزيز الميمني، القاهرة، دار الحديث، ط٢، ١٤٠٤هـ= ١٩٨٤م.

[٢٩] الدينوري، عبد الله بن مسلم بن قتيبة، *كتاب المعاني الكبير*، بيروت- دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٠٥هـ= ١٩٨٤م

[٣٠] الدينوري، عبد الله بن مسلم بن قتيبة، *الشعر والشعراء*، ليدن: مطبعة بريل، ١٩٠٢م

[٣١] السيرافي، أبو سعيد الحسن بن عبد الله، *أخبار النحويين البصريين*، باعتناء فريتس كرنكو، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، باريس: بول كتنر، ١٩٣٦م

[٣٢] الأعشى، ميمون بن قيس بن ثعلبة، *ديوان الأعشى الكبير*، تحقيق: د.محمد أحمد قاسم، بيروت: المكتب الإسلامي، ط١، ١٤١٥هـ=١٩٩٤م

[٣٣] الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، *الأغاني*، علي السباعي، وعبد الكريم العزباوي، ومحمود غنيم، بيروت: مؤسسة جمال عبد الناصر للطباعة والنشر، [د.ت]

[٣٤] الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات*، عبد السلام محمد هارون، القاهرة- دار المعارف، ١٩٦٣م

[٣٥] الأرجاني، ناصح الدين، *ديوان الأرجاني*، تحقيق: د.محمد قاسم مصطفى، بغداد: وزارة الثقافة، ١٩٧٩م.

[٣٦] النميري، الراعي، *ديوان الراعي النميري*، تحقيق: راينهرت فيبرت، بيروت، ١٤٠١هـ = ١٩٨٠م.

[٣٧] العاملي، عدي بن الرقاع، *ديوان عدي بن الرقاع العاملي*، رواية أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، تحقيق: د.نوري حمودي القيسي، ود.حاتم صالح الضامن، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ= ١٩٨٧م.

[٣٨] الأسدي، الحسين بن مطير، *شعر الحسين بن مطير الأسدي*، تحقيق: د. حسين عطوان، بيروت: دار الجيل، [د.ت]

[٣٩] الفحل، علقمة بن عبدة، *ديوان علقمة الفحل*، بشرح أبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمري، بتحقيق: لطفي الصقال، ودرية الخطيب، ومراجعة: د.فخر الدين قباوة، حلب- دار الكتاب العربي، ط١، ١٣٨٢=١٩٦٩م

[٤٠] الزبيدي، عمرو بن معدي كرب، *شعر عمرو بن معدي كرب الزبيدي*، جمع وتحقيق: مطاع الصفدي، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ط٢، ١٤٠٥هـ=١٩٨٥م.

[٤١] القطامي، عمرو بن شييم، *ديوان القطامي*، د.محمود الربيعي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

Aesthetic Constitution of a Poem by Thalaba ibn Suaer Almazne

Abdulkareem Housein
Teacher at Damascus university

(Received 18/2/1428H.; accepted for publication 17/7/1429H.)

Abstract. Studying the reasons behind the immortality of this poem from pre_Islamic epoch till now, Researching for its uniqueness and its effect on the poems that follow it, Looking on the movement of life in the poem because of the energy which is either attraction power or rejection power that protects itself with.

As all we know, beauty is associated with values, immortality, uniqueness and vitality which represents the movement in the text in a way that approaches life sometimes and leaves it on other times.

Content. "On the way" It is a subtitle of the introduction and it is answering its questions.

- studying the constitution of the poem through its value, sources, references and words according to the version of Almufdal Aldbe.
- The conclusion
- The references.

Research procedure. Approaching the text through its creative frame, starting from the subject of the poem after authenticating it. Researching for the aesthetic of structure by talking about methods of the poem constitution, observing scenes, images and shadows; showing researcher's opinion in a manner of picked samples and going to the passionate constitution of the text because it is an impact of aesthetics and energy is a subject which sets up the attractive power of images, scenes, shadows…etc.

Results. The purpose is fulfilled to a great extent because aesthetic studies never end to a firm decision also it does not tie itself to one procedure, even the researchers never reach an unanimous agreement.

At the end, what was required from the idea of text was done as it should be from the researcher point of view.